المسرح المصرى بعد الحرب العالمية الثانية

بين

الفن والنقد السياسى والاجتماعى

« ١٩٤٥ - ١٩٧٠ »

بقلم

دكتور سامى منير حسين عامر

مدرس الأدب والنقد - كلية التربية - جامعة الإسكندرية

الجزء الأول

- البناء الفنى للمسرحية
- وظيفة المسرحية اجتماعيا وسياسيا
- مسرح يعقوب صنوع . محمد تيمور . الكسار . الريحانى . الميلودراما .
- مسرح احمد شوقى الشعرى
- مسرح عزيز أباظه الشعرى
- مسرح عبد الرحمن الشرقاوى الشعرى
- مسرح صلاح عبد الصبور الشعرى



الهيئة المصرية العامة للكتاب

فرع الإسكندرية

اهداءات ٢٠٠١

ا.صلاح راتب

القاهرة

المسرح المصري بعد الحرب العالمية الثانية
بين
الفن والنقد السياسي والاجتماعي

دكتوراه في الآداب

تحت إشراف

الأستاذ الدكتور محمد زكي العشماوي

أستاذ البلاغة والنقد الأدبي بجامعة الإسكندرية

إعداد

سامي منير حسين عامر

١٩٧٩



الهيئة المصرية العامة للكتاب

فرع الإسكندرية

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

الجزء الأول

هذه الدراسة - بجزءيها - تتسم بالتجربة المتمرسة بفن التمثيـــل المسرحي النصوص العالمية والمحلية من ناحية * وبالقراءة النقدية ذات الطابع «الأكاديمى» من جهة أخرى ، مع المزاوجة بينهما فى اتزان يكشف عن السمات المتميزة لمسرحنا المصرى خلال مسيرته خمسة وعشرين عاما (١٩٤٥ - ١٩٧٠) .

ويناقش الجزء الأول من هذا الكتاب ، البناء الفنى للمسرحية ، موضحين فيه الأساس الذى ينبنى عليه المسرح من أنه وسط لجتماعى ينقل المتفرج من دوره السلبي ؛ وهو مجرد المشاهدة أو الاستمتاع ، إلى دور إيجابى ، يصبح فيه

---

* كان لى شرف الإسهام فى حركتنا المسرحية المعاصرة « بالتمثيل » منذ عام ١٩٤٩ حتى عام ١٩٦٨ مستـــهديا فى ذلك المضمار الخبرة الفنية لأساتذة رواد أخص منهم ؛ عبد الحميد سليم (المروءة المقنعة) ، زكى طليمات وأحمد البدوى (مسرحية الوطن) ، نور الدمرداش (عطيل - ثمن الحرية - الشعلة - حين إبر الجريمة والعقاب - الأب - الزوجة المجنونة - الهانم فى سويسرا) ، وعلى رأسهم الأستاذ نبيل الألفى (الفلاح الفصيح) وغيرهم كثير .

المشاهد مشاركا ومتفاعلا مع ما يطرحه المسرح من قضايا إنسانية أو اجتماعية أو سياسية .

وقد تكشف لنا أن المسرح المصرى قبل الحرب العالمية الثانية ، كان مسرحا يخطو نحو تكوين مستقل، تضافرت فى نشأته عوامل اجتماعية وسياسية كان من أهمها غلبة الطبقة المثقفة لآثار الفكر الأوروبى مستفيدة من التراث الأوروبى فى تناولها لمشاكل المجتمع المصرى من خلال شكلين مسرحيين غلبا على الإنتاج المسرحى فى ذلك الوقت وهما : الملهاه (الفارس) والميلودراما .

ولقد تناولنا ـ فى هذا الجزء الأول أيضا ـ المراحل الأولى للمسرح الشعرى فى مصر ، عارضين لمسرح أحمد شوقى من خلال دراستنا للجانبين القومى والوطنى اللذين ظهرا بشكل فرض نفسه على مسرحيات « مجنون ليلى ـ مصرع كليوباترا ـ قمبيز ـ عنترة » ، ثم عرضنا للجانب الاجتماعى فى مسرح شوقى بدراسة مسرحية « الست هدى » . ثم ناقشنا البناء « الدرامى » عند شوقى مع دراسة الخصائص الفنية لمسرح شوقى الشعرى ، وانتهينا إلى أن النزعة الغنائية فى شعره واعتماده على القصيدة فى بنائها العروضى وأوزانها ، وقوافيها ، قد أثر فى البناء الفنى للمسرحية فى معظم انتاجه .

ثم تابعه عزيز أباظه متأثرا بأسلوبه ، وزاد عليه أحيانا فى مواقفه الغنائية ، مما أدى إلى عدم مراعاة عزيز أباظه للواقع النفسى الداخلى لشخوص مسرحياته ، وتوجيهه العناية للحوادث المادية الخارجية .

ومع ذلك فقد أستطاع أن يعالج القضايا السياسية والقومية من خلال مسرحه مسجلا مع شوقى أول خطوة فى تاريخ المسرح الشعرى العربى ، كان لها تأثيرها فيمن جاء بعدهما من شعراء المسرح .

ثم انتقلنا إلى مسرح عبد الرحمن الشرقاوى الشعرى ، فاعتبرناه انطلاقة جديدة فى مسار المسرح الشعرى ، وفى المضمون الثورى والاجتماعى ، إذ التقى الشرقاوى مع مشكلات العصر وقضاياه مناقشا لها ، وطارحا العديد من الأسئلة التى تناولت السلطة والعدل ، وقضايا الحرية ، والالتزام ، مع تجاوز للشكل العروضى والطابع الغنائى الذى درج عليه كل من شوقى وأباظه .

أما « صلاح عبد الصبور » الذى يعتبر خطوة أخرى فى تطور بناء المسرحية الشعرية ، وفى أسلوبها ، فقد اتخذنا من « مأساة الحلاج » وشخصيته عنده ، نموذجا لنوع الجديد من المسرح الشعرى ، يتناول قضايا إنسانية واجتماعية وسياسية ، فرضت نفسها على العصر ، مثل أزمة المثقفين وما تعانيه المجتمعات الحديثة من قهر وظلم وأزمات نفسية يعكسها واقع العصر .

وبعد ... فما كان لهذا العمل أن يتحدد ويخرج إلى النور لو لم يأخذ بيدى فيه أستاذى الجليل الدكتور محمد زكى العشماوى صاحب اللمسات الإنسانية وشكرا لأستاذى الدكتور عبد القادر القط والدكتور عبد المحسن عاطف سلام اللذين تفضلا بمناقشة هذا البحث .

والله ولى التوفيق ؟

دكتور سامى منير

إهـــداء

إلى والـدى الذى كثيرا ما نصحنى بالقـــراءة

إلى أساتذتى الذين علمونى القـــراءة الخـــلاقة

إلى رجال المسرح الذين حركوا قـراءاتى نبضاً مسرحيا

إلى تلاميذى الذين تعلمت الكثير من معايشتهم

إلى زوجـتى وبنتى منى ومهـا

إلى الإنسـان الذى جمع كل هـذه الحيوات السابقات

وهو يعلم مدى إيمانى به م. ز. ع

أهدى هذا العمل المتواضع شاكراً ؟

بسم الله الرحمن الرحيم

الباب الأول

الخط الاجتماعى والسياسى للمسرح المصرى في دور التكوين

الفصل الأول : البناء الفنى للمسرحية ووظيفتها اجتماعيا وسياسيا .

الفصل الثانى : الفن المسرحى فى مصر فى دور التكوين : روافده ، وأبرز إتجاهاته .

النتائج .

الفصل الأول

البناء الفني للمسرحية ووظيفتها اجتماعيا وسياسيا

حاول الإنسان منذ قديم الزمان أن يستكشف نفسه وسط خضم الحياة الهائل ، وأن يعرف الأبعاد التي تنتهي عندها قدراته وطاقاته ، مؤكدا في كل حالة وجوده ، وقيمة هذا الوجود

وقد أمضى في هذا الكشف العصور بعد العصور ، وما زال كل عصر جديد ، يحمل إليه الجديد من الوسائل التي تفيده في هذا الكشف للوصول إلى مزيد من التجديد

وخلال هذا الكشف معبرا عن أحلامه ، وعن رؤيته العالم ، وعن إحساسه المتدفق بالحياة ، جعل من نفسه راقصا ، وموسيقيا ، وشاعرا ورساما .

ولكن كل فن من هذه الفنون قد لا يكفي الإنسان ليترجم عن حياته المركبة، لذلك نجد الإنسان في محاولة كبيرة مضنية لجميع إلى حد بعيد ـ بين كل وسائل التعبير في فن كبير هو المسرح .

ولو سألنا مجموعة من مرتادى المسارح عن السبب في ذهابهم إلى المسرح ؟ فقد نحظى منهم بعديد من الإجابات المتباينة .

فقد يجيب أحدهم « إنما أذهب إلى المسرح لأنسى نفسى ومشاكلى، إننى أريد أن أريح رأسى من عناء التفكير ، باختصار إننى لا أريد أن أفكر » .

بينما يجيب آخر : « عندما أريد أن أفكر ، وأتأمل فيما يدور حولى في

هذه الحياة التى نحياها . أتوجه إلى المسرح لعلى أجد فيـــه ما يشحذ تفكيرى وخيالى ، إننى أحب المسرحية التى تتغلغل فى كيانى وتهزنى هزا » .

ولعل ثالثا أن يقول : « إننى أذهب إلى المسرح لأسرى عن نفسى . لأضحك ، لأمضى وقتا حلوا بالمرح والتخفف من أعباء الحياة » .

وربما برزت لنا الإجابة التى تقول : « أود أن أجد الرواية الممتعة التى تبهرنى عندما أذهب إلى المسرح » .

وتحضرنى أيضا تلك الإجابة « أحب أن أجــــد نفسى فى زمرة من الناس اكتنفهم الظلام من كل جانب ، وقد شد انتباههم واهتمامهم صوب شىء واحد : المسرحية التى يشاهدونها على خشبة المسرح » .

ولا مناص من أن تفرض الإجابة التالية نفسها : « إننى أذهب إلى المسرح لأشاهد نفسى على خشبة المسرح ، فشخصية البطل هى مرآة آمالى وأحلامى ، وجو المسرحية العام هو البوتقة التى تنصهر فيها آلام حياتى ، تخلص من واقعها المر ، ولو إلى حين » .

وربما شملت إجابة أحدهم كل هذه الإجابات مجتمعة ، فضلا عن أن كثيراً من الناس يذهبون إلى المسرح ليشاهدوا غيرهم على خشبة المسرح بعد ما أدوا هم دورهم على مسرح الحياة ، وشاهدهم غيرهم من الناس .

وهكذا استطيع أن نلمح فى الاجابات السابقة شبه صيغة عامة ـ مشتركة إلى حد ما ـ وهى ، اشتمال المسرح على عنصر الحياة ، إذ الجمهور بمعايشته ، للفعل الدرامى ، أمامه على خشبة المسرح فى مقاعدة ، يحس بالحقيقة الحية لهذا الفعل الدرامى لأنه يواجهه مباشرة منبعثا من كيان إنسان ، مشاركا الآخـــرين فى استقبالهم لهذا الفعل ، وهـــذا هو لقـــاء الحيـــاة ، الذى يضع بذرته كاتب

المسرحية ، ملهاة كانت أم مأساة أم « مليودراما » أم « كوميديا سوداء » .

« فالإنسان يطمح إلى أن يكون أكثر مما هو يريد أن يكون أكثر اكتمالا فهو لا يكتفى بأن يكون فردا منعزلا ، بل يسعى إلى الخروج من « جزئية » حياته الفردية إلى « كلية » يرجوها ويتطلبها ، إلى كلية تقف فرديته بكل ضيقها حائلا دونها ، وهو يشعر بأنه لا يستطيع الوصول إلى هذه « الكلية » إلا إذا حصل على تجارب الآخرين ، وهى التجارب التى كان يمكن أن تكون تجاربه أو التى يمكن أن تكون تجاربه فى المستقبل »[١] .

وعلى ذلك فالإنسان أثناء مشاهدته للمسرحية ، يتلقى المجهود البشرى العام الذى يبذله الإنسان فى سبيل التطور والرقى ، معجبا بانتصار الإنسان لخلق حياة أفضل ، ومدركا لمراحل التطور ، لكى يتبين مواضع التقصير أو الإجادة فيها . فيغير من منهجه فى الحياة ، أو أسلوبه فى التفكير ، أو مذهبيته العامة التى تخطط لحياته ، ولتنظم وجوده .

إن أهم ما يشغل الكاتب المسرحى هو الإنسان ـ الإنسان فيما يأتى به من أفعال ، وفيما يعانيه من شقاء . فهنا ، وهنا فقط ، توجد مادته ، فموضوعه الدائم هو « الإنسان وتجربته » .

لكن ، كيف يعالج الكاتب المسرحى مادة موضوعة هذا ؟

لا بد لكاتب الدراما من اتجاه معين نحو الانسان ، لابد أن يشعر نحوه بحب عميق ، أو عطف كبير .

فلكى يصور الكاتب شخصياته عليه أن يلغى شخصيته ، أو يتناسى ذاته ،

(١) « الاشتراكية والفن » — تأليف ارنست فيشر ـ ترجمة أسعد حليم ـ دار الهلال ـ يونيه سنة ١٩٦٦ ، ص ١٧ .

إنه يدخل فى عقول شخصياته ، ليتكلم من خلالها وهو لا يستطيع أن يفعل ذلك ، إلا إذا تعاطف تعاطفا قويا مع هذه الشخصيات على اختلافها . إنه لن يستطيع أن يقدم لنا صورة أمينة ، لا تحيز فيها ، إلا إذا نسى ذاته ، وتعاطف مع شخصياته ، بحيث يبكى مع الباكين ، ويبتهج مع الفرحين

ليس هذا كل ما الأمر ، إذ إن هناك شيئا آخر يميز عقلية الكاتب المسرحى وهو قدرته على أن يقف على أبعاد متساوية من شخصياته فهو إذا كان أقرب إلى شخصية منه إلى أخرى ، فقدت الصورة موضوعيتها .

وما دام الانسان هو مادة الكاتب المسرحى ، وما دام العطف هو إتجـــاه الكاتب نحو مادته هذه ، فإن الوسيلة الوحيدة التى تمكنه من التعبير الدرامى الكامل ، هى أن يدع الفرصة للانسان لكى يكشف عن نفسه بنفسه ، كشفا مباشراً ، دون تدخل من جانبه ، وبذلك تستطيع الشخصيات أن تقول أى شىء ، وتدلى بكل ما يخطر على بالها من أفكار وآراء .

وتعتقد الأستاذة « إليس فيرفور » أن عناصر المسرحية تتحول بفعل هـذا العطف والقوى الناتجة عن عمق العاطفة ، والفكر والادراك الشعرى ، إلى عمل درامى يعج بالحياة ، إذ أن العلاقة بين هذه العناصر ، تصبح علاقة مثمرة بفعل هذه القوى ، فيصبح الشكل مغزى ، ويصبح نفسه جانبا من المعنى العـــام للمسرحية ، ويصبح الحوار أكثر من مجرد وسيلة لعرض الحدث والشخصيات ، إذ ينقل إلينا كل ما من شأنه أن يشرح لنا العلاقة التى تربط عالم المسرحية بالعالم الأكبر » [1] .

---

(١) أنظر « الابعاد الدراسية The Frontiers of Drama تأليف U N A Elis Fermor عرض : محمد جمال امام بمجلة « المجلة » عدد ١١٢ ابريل سنة ١٩٦٦ ، ص ١٢٢ ، ١٢٤ .

فالحدث المسرحي : ممكن الوجود من خلال أفكار المسرحيه الجزئية ، وعلاقاتها المختلفة المتشابكة ، بالأفكار الكلية فى واقع الحيـــاة حين يكتشف الكاتب المسرحى الموهوب مافيها من إمكانيات تؤدى إلى إحداث تحول كيفى فى حياة الناس .

ذلك أن شعوره بالشفقة حيال بنى البشر يدفعة إلى القلق فتحل به لحظات يجد نفسه فيها يفكر بطريقة مفككة فى غير ترابط ، ولا تلاحم شاعرا فيها بدوافع مختلفه ، يمكن أن تتعايش جنبا إلى جنب ، وتتعرض فيما بينها ، وتتتابع فيها الصور أمامه بصورة شبه فوضوية مختلطة فى رأسه محدثة ما يشبه الخلل الذهنى ، لانة يجابه مجموعة من الخلافات ، والانفاقات معا ، فهو يلتقى من مجتمعه مجموعة من القيم يحترمها ويقدسها ، وفى الوقت نفسه يتلقى منه قيما وتوجيهات أخرى لايستطيع أن يحترمها ، ولا يستطيع أن يتقبل وجودها جنبا إلى جنب مع القيم التى أثارت احترامه وشعور القداسه لديه . وعندما يكتشف هـذا التناقض ، فى موقف مجتمعه ، يبدأ عنده الصراع فهو يكتشف شيئا فشيئا أنه يختلف عن جماعته فى وجهة نظرهم تجاه القيم المتضاربة. فيحاول تقديم وجهة نظره التى تتباين مع مفهوماتهم ويزداد الخلاف فى عقله الخلاق يوما بعد يوم ، فالكاتب المسرحى لايتنازل عن رأيه ، وكذلك لايقتنع برأيهم ، وينمو الخلاف فى نفسه ، ، ومع استمرار المحاولة للتغلب على آرائهم ،وبذلك فالكاتب المسرحى اشق الجهود ، يتولد إتقان الكاتب الدرامى للأسلوب الذى يقدم به وجهة نظره ، ولايتفك يتقن التمرين على هذا الأسلوب ، وتتبدل تبعا لذلك مشاعره إزاء عمله حتى يتحدد الشكل المسرحى النهائى الذى يضع فية الكاتب خلاصة تجربته ، ناسيا معها نقطة البداية غالبا (١) .

---

(١) انظر « العبقرية فى الفن » == د . مصطفى سويف/ الهيئة المصرية العامة للكتاب صفحات ٥٤ ، ٥٥ ، ٥٦

فخلق المؤلف لمسرحيته أشبه بمسيرة فى غابة ، أو هى عملية إستكشاف وتنقيب عن حقائق مجهولة ، هذه الحقائق قد تكون مجهولة بالنسبة للمؤلف نفسه فى الوقت الذى يبدأ فيه الكتابة أو المسيرة، لهذا كان لزاما على مؤلف المسرحية أن يتحكم فى المادة المتوترة المتناقضة فى أعماقه ليحولها إلى شكل موضوعى عن طريق فهمه للقواعد والأشكال والخدع والأساليب التى تمكنه من ترويض هذه الطبيعة المتمرده ، وذلك يلقى على الكاتب المسرحى عبئا شديد الثقل ،ويكبله بسلسلة محكمة الحلقات ، عليه أن يخلص نفسه منها ، وأعتى حلقات هذه السلسلة تتمثل فى نوع الفكرة التى يختاره الكاتب وفى طريقة معاملته لها .

إن على هذه الفكرة أن تكون قوية جريئه ثوريه ، يطلقها الكاتب من عقالها ، كما تطلق القذيفة ، ثم يتركها تتخذ المسار الذى ترتضيه لنفسها، فتنشىء لنفسها علاقات ، وعلاقات مضادة، توافق آراء الكاتب حينا ، وتعارضها أحيانا بل وتسخر من هذه الآراء ، وتنفيدها فى بعض الأحيان .

ذلك دائما دأب الفكرة الدرامية ، ما إن تخرج من رأس الكاتب ، حتى تتخذ لنفسها حياة منفصلة عنه ، وإرادة ليست بالضرورة تابعة من ارادته .

وربما يثور لدى القارىء هنا سؤال ، عما إذا كان مانقوله يعنى ألا يفكر الكاتب مقدما فى تحديد فكرة معينة ينشىء على أساسها مسرحيته ؟

جوابنا : لابأس بالفكرة أساسا مسبقا لمسرحية ما ، ولكن على الكاتب أن يكسوها الدم واللحم ، أو القليل: عليه أن يتركها تخلق لنفسها هذا اللحم ،وتجرى فى شرايينها الدم اللازم لبقائها .

فالموضوع الجيد فى المسرحية ضرورة من ضروراتها ، شأنه فى ذلك شأن النغم الجيد فى القطعة ، السيمفونية ، ففى الموسيقى ، تعتبر النغمة الجيدة . هى تلك

التى تحمل فى جوفها توليدات عدة « لألحان مرنقة » فما يكاد يعثر عليها الموسيقى « حتى يجدها كالحبلى بالتخريجات ، التى يستطيع أن يملأ بها حركة « سيمفونية » بأكلها ، فى حين أن النغمة الرديئة تولد صماء جوفاء ، عاقراً عقيما ، يحاول الموسيقى عبثا أن يستخلص منها شيئا .

فاذا أحسن المؤلف المسرحى إختيار موضوعه ، فان قيدا آخر سرعان مايظهر ذلك أن قالبه الدرامى يفرض عليه أن تجرى الحوادث دائما من أفواه أشخاص يتحاورون ، وإذا تحاوروا فلا ينبغى أن يظهر المؤلف بينهم أو يتدخل فيما يقولون ليصف ما غمض من أحوالهم وتصرفاتهم ، بينما هذا كله ممكن مباح القصصى الذى لاحرج عنده ـ كلما غمض موقف ـ من أن يدخل بنفسه واصفا معللا مفسرا ما يجرى فى رءوس أشخاصه من أفكار ، وما يحدث فى نفوسهم من انفعالات .

أما المسرح فهو « قناع يضعه المؤلف على وجهه ، حتى ولو كان يتحدث عن تجاربه الذاتية وآرائه الشخصية » (١) .

ففى المسرحية تستطيع الشخصيات أن تقول أى شىء ، وتدلى بكل مايخطر على بالها من أفكار وآراء ، قد تجافى ما هو متعارف عليه فى حياتنا التقليدية، لأن الذى يتحدث هو الشخصيات المسرحية وليس المؤلف .

صحيح أن المؤلف هو صانع كل شىء ، ولكن إختفاءه الكامل وراء الشخصيات يعطيه من الحرية ما يستطيع به أن يحرك الشخصيات حتى يصل

---

(١) أنظر : من الأعمال المختارة — يوجين يونسكو — ١ سلسلة المسرح العالمى الكويتية ، ترجمة وتقديم حماده ابراهيم ص ٢٣ أكتوبر ١٩٧٢ تحت رقم ١/٣٧ .

بتصويره لحالته الفردية الخاصة إلى حقائق أعم وأشمل من تلك التي ألهمته الأثر الفني الذاتي الأول .

ولكنه رغم هذه الحرية ، فانه مغلول اليدين، مطلوب منه أن يخلق أشخاصا دون أن تقع عليهم نقطة من مداد قلمه ، تفضح وجوده ، أو تكشف أن خلف مخلوقاته مؤلفا - حديثهم - وحده فيما بينهم - هو الذي يجب أن يخلقهم - وهذا الحديث بألوانه المختلفة، هو الذي يميز طباع كل منهم عن الآخر .

وهذا الحديث أو الحوار باعتباره - إلى حد بعيد - أداة المسرحية التي تقع عليها أعباء كثيرة ، لابد منه أن نعرف قصة المسرحية ، وما انطوت عليه من حوادث ل مواقف ، ولاو لا يقصها علينا حكاية وقعت في الماضي، ولكنه يقيمها أمام أعيننا في الحاضر حية نابضة تتحرك .

ولو قرأنا مسرحية « سوفوكليس » أو « شيكسبير » أو « موليير » - اليوم وغداً - كما قد قرأتها قبلنا أجيال خلال قرون طوال سابقة ، فإن الحوار فيها يبرز أشخاصها ماثلين حاضرين ، يتكلمون ويتحركون في حاضر دائم ، يعيشون حوادثهم أمامنا مباشرة ، محدداً لنا تكوين الشخصيات وطبائعها ودخائلها النفسية .

ثم إن الحوار لابد له أن يلون لنا حوادث ومواقف المسرحية باللون الملائم لنوع المسرحية ، فإن كانت مأساة تخير من الالفاظ ما يثير في نفوسنا الرهبة والجزع والجلال والخشوع ، وإن كانت ملهاة انتقى من العبارات ما يشيع في قلوبنا روح الفكاهة والمرح والسخرية والعبرة .

فالحوار يخلق طابعاً مميزاً لكل مسرحية مغايراً بين أجوائها ، وإن كان المؤلف واحداً .

فهذا الجو القاهرى المأسوى الذى ينبعث فى بعض مواقف مسرحية «أوديب» لتوفيق الحكيم ، يختلف عن الجو المرح الذى وضعه نفس المؤلف فى مسرحية « المعلم كندوز » .

فى الملك « أوديب » يقول أوديب : « ... نادنى بأى وصف شئت فأنت « جوكاستا » التى أحبها ، ولن يغير شىء ما بقلبى ، فلا كن زوجك أو ابنك ، فما تستطيع الأسماء ولا الصفات أن تبدل ما رسخ فى القلوب من العطف والود ، ولتكن « انتجونه » ، وأخوتها أولادا لى أو أشقاء ، فما يستطيع وضع من هذه الاوضاع أن يغير فى نفسى ما أكنه لهم من الحنـــــان والحب ... أعترف لك يا « جوكاستا » أنى تلقيت الضربة وكدت بها أنوء ، ولكنها ما أستطاعت قط أن تجعلنى أبدل شعورى نحوك لحظة واحدة .

فأنت هى «جوكاستا » دائماً ، ومهما أسمع من أنك لى أم أو أخت، فلن يغير هذا من الواقع شيئاً ، وهو أنك عندى دائما : « جوكاستا »[١].

أما فى عمارة « المعلم كندوز » فنجد مشهداً يوحى حواره بموقف كوميدى حين يحضر شاب مع والدته بغية إستئجار « شقة » فى عمارة المعلم بينما « كندوز» يظن أنه جاء ليخطب إبنته : ـ

الأفندى « ولا أخفى عليك أن الموقع أعجبنى

كنـدوز مفهوم على ناصيتين

الأفندى لذلك أسرعت إلى والدتى وقلت لها أن حظنا سيكون سعيداً لو كانت لنا قسمة فى هذه العمارة

---

(١) الملك أوديب — توفيق الحكيم ص ١٦٢ الطبعة الثانية سنة ١٩٥٧ مكتبة الآداب بالجاميز .

كندوز   تعجبنى صراحتك

الافندى   وعندما قيل لنا أن الكلام مع حضرتك ، لم نكن نتصور إنك ستقابلنا بهذا الظرف واللطف

كندوز   ياسلام واجب علينا

الافندى   إذن ليس عندك مانع من أننا نكتب العقد

كندوز   هذا يوم المنى

الافندى   فى أقرب وقت ، إذا سمحت . اليوم مثلا

كندوز   (فى دهشة) اليوم اليوم ؟ !

الافندى   وما المانع ؟ خير البر عاجله

كندوز   أليس الأصول أننا نقرأ الآن الفاتحه ، وبعد ذلك نجعل العقد فى موعد قريب ؟

الافندى   وما لزوم التأجيل ؟ أهى مشغولة الآن ؟

كندوز   أبداً

الافندى   ما دامت خالية فاضية

كندوز   فاضية وحياتك لايشغلها غير الوراق

الافندى   البياض نظيف طبعا والالوان على ذوقك

كندوز   البياض واللون والشكل هذه مسألة مزاج ، ثم دعك من كل هذا الكلام ، العبرة بخفة الدم

الافندى   العمارة دمها خفيف يامعلم

كندوز   رجعنا للعمارة ؟ !

الام   والله يامعلم لا هذا ولا ذاك ، العبرة بالمعرفة الطيبة ، وأنت راجل طيب وإنسان

كندوز   هذا من أصلك ياست

الأم فقط كان غرضنا ننهى الموضوع بالعجل

كندوز العجلة من الشيطان يا ست تمهلى حتى تعرفيها وتشاهديها ، وربما يكون فيها عيوب ، ولا كامل إلا سيدنا محمد عليه الصلاة والسلام

الأم لو سمحت لنا بمشاهدتها

كندوز ضرورى أنا لست بالرجل البلدى ، أنا راجل متنور ، عندى مفهومية ، وأسير مع الدنيا ، حالا تشاهدونها بمنتهى الحرية

الأم هى كبيرة ؟

كندوز كبيرة ؟ ابداً صغيرة جداً وحياة شرفك

الأم أحسن ، نحن لا يناسبنا غير الصغيرة « المحندقة » لأنى كما نرى ، ليس لدينا من عائلة غيرنا أنا وابنى هذا الشباب

كندوز ربنا يبارك ويكثر لكم الانجال

الافندى هى جديدة يا معلم أو سبق أن كانت ؟

كندوز (مقاطعاً) جديدة جديدة ، لم يسبق لها أبداً ، أنت أول بختها

الافندى وطبعا مقفولة

كندوز (محتجاً) عيب هذا الكلام يا حضرة الافندى ، مقفولة ، طبعاً مقفولة نحن أباً عن جد عائلة محافظة والحمد لله ، كله كوم ، وهذا كوم : أنا ابن سوق صحيح ، لكن الشرف عنـــدى هو الأول وهو الآخر ، روح أسأل عنى أكبر « شنب » يقولك « المعلم مدبولى » أسد

الافندى (مأخوذاً) أنا غلطت ؟ (١)

---

(١) مسرح المجتمع / توفيق الحـــكيم ص ٣٠٦ ، مكتبة الآداب — الطبعة النموذجية .

ويتضح لنا من عذين المثلين للحوار أن من وظائفه الأساسية خلق الجو المسرحى الملائم لنوع المسرحية ، مأساة كانت أم ملهاة بالاضافة إلى أنه ينبىء عن المزاج النفسى للشخصيات المسرحية أن عبارات الحوار – التى يرسلها المؤلف المسرحى إرسالا على لسان شخصاً ما من أشخاص المسرحية هذه العبارات تكون محملة بمختلف المهام ، ففيها أخبار حادثة ، وفيها تكوين لشخصية ، وفيها خلق لجو ، ومنها تلوين لروح مظلم أو مفرح مثلها كمثل العبارة الموسيقية التى تنطلق محملة بالنغم ، الذى يروى ويلون ، ويكون ، ويثير كل هذا فى لحظة .

فوجه الشبه بين إيقاع الحوار المسرحى وإيقاع العبارة الموسيقية لا يمكن فى الغالب إنكاره .

« فتجب أن تتوافر لكلمات الكاتب المسرحى وعباراته تلك القوة الغريبة التى تنفذ بها كالسحر من خلال الأضواء المسرحية إلى آذان المتفرجين وإلى قلوبهم والعاملان اللذان لهما أثر كبير فى إبراز كلمات المسرحية وعباراتها ، والنفاذ بها إلى أسماع الجمهور هما « حاسة الكاتب بالايقاع والاتزان ، ثم « حاسته بالتوقيت » وكلتا الحاستين تعتمدان على أذن الكاتب نفسه ، على معرفته متى يزيد فى سرعة كلامه ، ومتى يخفض منها »[1] .

إن إيقاع المسرحية يكمن فى علاقة هذه الفقرة من فقرات الحوار بكل فقرة أخرى ، وفى ثنايا كل فقرة تكمن العلاقة الإيقاعية الموزونة بين الكلمة والكلمة هذا الانسجام الغامض المبهم بين كل جزء وجزء ، وبين كل جزء والكل ، ذلك الانسجام يعطينا هذا الذى نسميه الحياة .

(١) فن الكاتب المسرحى — تأليف : روجرم · بسفيلد (الابن) ترجمة دريني خشبة ص ٢٢٦ — طبع مؤسسة فرانكلين بالقاهرة ، سنة ١٩٦٤

ويمكننا أن نفهم وجه الشبه بين إيقاع الحوار ، وإيقاع المادة الحية ، يمكننا أن نفهم فكرة الايقاع فى صورة أحسن ، إذا لاحظنا كيف تفارق الحياة المخلوق الحى حينما تضطرب العلاقة بين الجزء الواحد ، وبين الكل اضطرابا يكفى لاحداث الموت .

فكل فقرة من الحوار لابد أن يكون لها صلة بنمو المسرحية ، وتطورها ، بمعنى أنها لابد أن تكون داخلة تحت مفهوم لفظة « دراما » التى تعنى السير إلى الأمام باستمرار ، وذلك من خلال فعل وكلام محتومين إلى غاية أو نتيجة محتومة .

ففى مسرحية « بعد أن يموت الملك » لصلاح عبد الصبور ، نستطيع أن نتبين فى هذا الجزء الذى سنقدمه من حوارها أنه نتيجة للإيقاع العام الذى وصلت اليه الأحداث فى تلك المملكة المتهاوية ، حين تطلب الملكة (وهى فى رأيى رمز لمصر) من ولدها (المستقبل) أن يتولى أموره ، ويجلس على العرش بعد موت (الملك) .

الملكة : « ياولدى أعقد تاجك فوق جبينك

وتربع فى عرشك

« يحاول الشاب أن يضع التاج على رأسه فيتفتت قطعا .

يجلس على كرسى العرش ، فينهار به ، يحاول أن يحركه ، فتهتز

جدران الغرفة وتسقط أستارها ... يخوض فى العناكب » .

ماهذا ؟ قصر ملعون لمسته جنيات الموت المعطش

للتخريب والهدم

لا أبصر حولى إلا ماهو منهار ساقط

أو مهدم متحطم
علل كامنة فى التاج ، وفى خشب العرش
وفى جدران القاعة .
فى الأستار وفى درجات السلم
فى شعر لحى هذى الأشباح المرتاعة
أهى السوس ؟ أم الموت ؟ أم اللعنة ؟
ماذا أفعل ؟
ماذا أتلقى من جائزة بعد الحلم وبيما أثر وبيع ؟
بنجوم المستقبل ؟
بل من أين بداية عهدى ؟
من أى بداية ترميم الملك المتهشم
أبدأ من هذا الركن المعتم
أم من هذا الركن المتهدم ؟
سأزيل بقايا الماضى ، وأعيد بناء القصر » .[1]

فهذه الفقرة السابقة من الحوار تشتمل فى ذاتها على الإيقاع الرئيسى للمسرحية كما أنها نتيجة حتمية لتسلسل المشاهد والفصول دون اعتساف أو انحراف عن الخط الأساسى المؤدى إلى عقدة المسرحية ، بعد أن سيطر على هذه المملكة ملك مدمر إذا لمس شيئا أصابه بالفناء حتى لقب بـ :

الموت ... الموت الماشى ... الموت الغاق ... الموت المتحرك ... الموت الأعظم ... الموت الأضخم ... الموت الأكبر

---

(١) مسرحية « بعد أن يموت الملك » تأليف صلاح عبد الصبور ، ص ١٤٨ ، الطبعة الاولى سنة ١٩٧٣ — المؤسسة العربية للدراسات والنشر — بيروت — لبنان .

كانت لمسته أو خطوته أو نظرته معناها الموت

لمس النهر فات النهر

لمس القصر فات القصر

لمسكم أنتم ... متم ... أنا أيضا ميت [1]

فلا شك أنه لن يخلف وراءه بعد موته الا عرشا متهاويا ضربت عليه العناكب بنسجها .

لهذا فكل حوار ليست له صلة مباشرة بنمو المسرحية وتطورها ، يجب استبعاده ، وكل فقرة لاتساعد على هـــذا النمو الموصل الى عقدة المسرحية على كاتب المسرحية ألا يحشرها حشرا وإلا أدى ذلك إلى خطر إضاعة تيسار الفعل ، وإضاعة الهدف الأساسى الذى يعمل المؤلف جاهدا على إيصاله الينا [2] .

---

(١) نفس المسرحية ، ص ٩١ ، ٩٢

(٢) كثيرا مايجد المؤلف نفسه يواجه صعوبة فى توصيل بعض الموضوعات الى جمهوره عن طريق ادخالها فى الحوار المباشر لشخصياته ، فبعض هذه الموضوعات ماهى إلا أفكار تدور فى ذهن شخصياته ؛ وفى الموقف الطبيعى لاتذيع هذه الشخصيات تلك الافكار بصوت عال . كما أنه قد يحتاج الى أن يوضح لجمهوره بعض الاشياء التى تساعده على فهم المسرحيـــة . بينما لاتدور تلك الاشياء فى التفكير الطبيعى لشخصيات المسرحية .

من أجل هذا يضطر المؤلف الى اللجوء الى الحيل ، أو ابتداع وسائل فنية يحطم بها تلك القيود ، أو يحاول أن يدور حولها بحيث يتوصل الى أقصى استخدام للمضمون دون التفريط فى متطلبات الشكل الدرامى من حيث التركيز وقواعد الاحتمال والضرورة . كاستخدام الجوقة ، وكاللجوء الى المونولوج أو كالصور الخيالية الموحية بنقل التجارب العاطفية القوية بصورة أكثر تركيزا ، الى غير ذلك من التعبير الدرامى ، كلها محاولات قديمة متجددة للتغلب على هذه العقبة من عقبات الشكل الدرامى . =

فالحوار بوصفه أداة طبيعية للكتابة المسرحية هو النتاج الطبيعى لكل من التحضير والتفكير الذى يجرى خلال المواقف « الدرامية » كاشفا عن الصراع الذى هو فى حقيقته « لباب الدراما » والذى به يتم تطوير كل من الشخصيات المسرحية وبلورة عقدتها .

فأول مايلفت نظر المتفرج ، وآخر مايرن فى أذنه قبل إسدال ستار الختام هو هذا الصراع الذى نشب بين غريمين ، بين عاطفتين ، بين عقدتين ، بين فكرين ، بين جيلين متناقضين .

ان الدفقة الساخنة التى تلهب العمل المسرحى كله مصدرها وأصلها هو الصراع ولا أحب هنا أن يتبادر الى ذهن أحد أن مظهر هذا لابد أن يكون شجارا مفتوحا صريحا ، فالمشاجرة والامساك بالخناق والسب والصفع ليست مما يفخر به كاتب مسرح يحترم فنه ، كما أن المغالاة فى الصراخ والتوعد والترقيع والتحقيق ليست من الصراع فى شىء ، ان الصراع فى المسرحية أعمق من هذه المظاهر السوقية المبتذلة ، وهو أكثر تركيبا وتعقيدا مما قد ينشب فى السوق حول شراء سلعة من السلع ، كما أنه ليس بالضرورة صاخبا صارخا ، ربما اتخذ صورة ساخنة أقرب إلى الصور السوقية فى بعض الأحيان ، ولكنه غالبا لايكون كذلك ، أنه يبدأ كما تنطلق التيارات فى أعالى البحار عارمة متدفقة ، بينما سطح المحيط ساكن هادىء .

والى هذا أشار محمد جمال أمام فى عرضه بمجلة « المجلة » تلخيصا لكتاب :

The Frontiers of Drama « الابعاد الدرامية » عدد ١١٢ أبريل سنة ١٩٦٦ ، ص ١٢١ .

الصراع قد ينشب بين أم وابنها ، وهو حينئذ كما يأخـــذ من ألوان الغضب والسخط والنزعة السيطرة ، يأخذ من ألوان الرحمة والحنان والاستغاثة بعواطف الأمومة والبنوة ، فهو يدور ساخنا طوال الوقت ، ولكنه هادىء مكتوم معظم الوقت ، حتى تحين ساعة الانفجار .

أن الصراع يحكم المسرحية من أولها الى آخرها ، عاملا على تصاعد المسرحية إلى غايتها بانتظام واطراد .

ولا يتسربن إلى ظننا أن ما يشحذ الصراع هو تراكم الحوادث بعضها فوق بعض ، كما لا يجب أن نخلط بين الحوادث والأحداث (الأعمال) .

الحوادث فى المسرحية شأنها قليل ، وإن ما يسميه نقاد المسرح الغربيون بالأحداث أو الأفعال يختلف تماما عن كلمة حوادث ، فالمسرحية قد لا تقع فيها حوادث كثيرة ، ومع ذلك تكون هذه المسرحية حافلة بالأحداث أى حافلة بما يحرك الصراع .

إن الحوار قد يحرك الصراع ، والحوادث قـــد تعين على تحريك الصراع ، ولكن عناصر أخرى هامة وكثيرة هى التى يعول عليها فى هـذا المجال ، عناصر بعضها ظاهر مادى واضح ، وبعضها مستتر مضمر .

فحين يلتقى البطل بالبطل ، أو البطلة بالبطل فوق صفحات المسرحية ، لينسجا موقفا من المواقف المسرحية ، يشتبك الفكر بالفكر ، والوجدان بالوجدان ، فيتأجج النص ، ولو لم يحدث الارتطام المادى .

إن إشارة للمؤلف ـ خلال النص المسرحى ـ بالترقف ، أو بأنين فى الظلام ، أو بإشارة من ذراع لاتقاء خطر مرتقب ، أو بتساقط دمعة ، أو بخطرة فى

إتجاه الخصم ، أو بدفعة فى صدر المحب ، أو بجلسة اليائس مرخيا ذراعيه ، أو بإغلاق نافذة فى وجه ريح ، كل هذه أحداث تصنع باطرادها نمو الصراع .

ولقد اتسع مفهوم الصراع الدرامى - بعد الحرب العالمية الثانيه - نظرا لتغيرات اجتماعية وسياسية تركت صداها فى حياتنا المصرية (١) فأصبحنا نرى أنماطا جديدة من المسرحيات ، لا تتضمن صراعا محددا ومركزا بين طرفين ، هذا مع ضمان الوظيفة التى كان الصراع بمفهومه الضيق يؤديها فى المسرحية التقليدية . ونعنى بهذه الوظيفة توليد الحركة الدرامية على المسرح ، سواء أكانت حركة خارجية بين الشخصيات ، أو حركة داخلية تجرى داخل النفوس ، فالمسرح فى جوهره فن حركة ولا أدل على ذلك من أن لفظة « دراما » الاغريقية الأصل مشتقة هى نفسها من أصل يعنى الحركة Drauve فإذا فقدت المسرحية الحركة فقدت طابعها الأساسى وخاصيتها المميزة كما أنه لابد أن تكون الحركة فى المسرحية مسببة ومبررة ، ولكل حركة مقدماتها وبواعثها . وحتى اليوم لاتزال المفاجآت التى تسمى بالانقلابات المسرحية Coups du Théâtres ، عيبا كبيرا فى التأليف المسرحى السليم باعتبار أن الحياة والطبيعة كلها خاضعة لقانون السببية العام المطلق ، فلابد لكل تصرف من باعث ، ولما كان المسرح مرآة أو مجهرا للحياة ، فلابد أن ينعكس فيه هو الآخر قانون السببية المسيطر على الحياة كلها وذلك باستثناء دعاة اللامعقول الذين تمردوا على قانون السببية والتزام الحياة له ، وقالوا بأن الحياة فى حقيقتها عبث وسلسلة من المواقف والأحداث التى لا تقوم الفهم على أساس من قانون السببية وبالتالى فلا محل فى مثل هذه المسرحيات لتطبيق الاصول الدرامية بما فيها الاقناع والمعقولية والتفسير ما دامت هى نفسها

---

(١) أنظر « وجهة نظر » للدكتور زكى نجيب محمود ، بحث بعنوان « تيارات الفكر والأدب فى مصر المعاصرة » من صفحة ٦١ الى نهاية ٧٠ / طبع مكتبة الانجلو المصرية سنة ١٩٧١ الطبعة الاولى .

تجسيدا للامعقولية الحياة وعبثها (١) * إلا أنه يمكن استنباط الصراع فيها من خلال المواقف والحوار الممزق الذى يعبر عن التمزق النفسى الذى يعانيه انسان العصر فوراء ذلك التمزق الظاهرى دفع الانسان بأن يقلق حتى يعمل على تغيير هذا العبث .

ولعل توفيق الحكيم قد جرب العبث فى مسرحيته « ياطالع الشجرة » وفى مسرحية « الطعام لكل فم » ، ويظهر هذا العبث فى حـــوار مسرحية ياطالع الشجرة :ـ

الزوجة ـ النوافذ التى اعتاد النظر منها تطل على أشياء تتحرك

المحقق ـ ولكنه منذ أن ترك الخدمة ، وتقاعد هنا لم يعد يرى شيئا يتحرك

الزوجة ـ انه يرى الشجرة تتحرك

المحقق ـ نعم الشجرة

الزوجة ـ (ناظرة اليها) لماذا فعلتم بها هذا ؟ أنه سيحزن حزنا شديدا

المحقق ـ لم يكن من هذا بد ،ومع ذلك أعتقد أنها لم تصب بسوء ، جذورها سليمة

---

(١) أنظر : « الادب ومذاهبه » د . محمد مندور ، ص ١٠٦

* « فوظيفة مسرح العبث الاساسية ' اعلان يأس الانسان ونزع القناع عن وجه الحياة البشع . فلان الحياة من حولنا لا شكل لها فالمسرحيات أيضا لا شكل لها ' ولان الوجود يملؤه التشويش فلابد أن يقوم مسرح العبث على التشويش حتى فى اللغة عنصر الاتصال الطبيعى بين الناس فى المجتمع » — وأنظر أيضا « لعبة النهاية ومسرح اللامعقول » — مقال لعبد المنعم الحفنى ص ٣٨ مجلة الكاتب عدد ٢٣ فبراير ١٩٦٣ ، وكذلك « فن يونيسكو فى مسرحيته الاولى « المغنية الصلعاء » — مقال للدكتور نعيم عطية ص ٦٩ ؟ ٧٠ ـ مجلة المجلة عدد ٨٨ أبريل سنة ١٩٦٤

الزوجة - أرجو ذلك ... إنها حياته

المحقق - أعرف ... رأيت ذلك بعينى

الزوجة - ماذا رأيت ؟

المحقق - رأيته هنا وهو يحادثك ...إنه لم يكن يحادثك ... إنه كان يتحدث عن الشجرة

الزوجة - هو ؟ ... انه ما تحدث قط عن الشجرة

المحقق - ولكنى سمعته بأذنى

الزوجة - ربما سمعت خطأ ياسيدى ... أنا التى كنت أحادثه عن الشجرة . . وأحادثه دائما عنها ... لأنى أعرف أنه يحبها

المحقق - بل كنت أنت تتحدثين عن — ابنتك

الزوجة - ابنتى .. حقا ... ولكنه هو الذى كان يحدثنى عن ابنتى ... وهو الذى دائما يحدثنى عنها

المحقق - هذا عجيب ... ولكنى واثق مما أقول ... لا يمكن أن أكون قد خلطت إلى هذا الحد

الزوجة - لا يمكن أن يكون هذا الذى تقول ... إنه دائما يحدثنى عما أحب ... وأنا أحدثه عما يحب ... لذلك نحن متحابان ... ومتفاهمان

المحقق - هذا هو الطبيعى ... ولكن هذا لم يحدث ... إنى واثق ... إنى لا يمكن أن أكون قد خلطت إلى هذا الحد ... إنى سأجن ...

سأجن فى هذا البيت [1]

ويمضى هذا الحوار — اللامنطقى فى الظاهر — حتى يقتل الزوج زوجته فيما بعد من أجل هدف أسمى عنده ألا وهو الشجرة ، وهو (أى الزوج) لا يرى فى هذا القتل جريمة ولكن الدرويش يخبره بأن القانون يقول عن هذا القتل إنه جريمة

الزوج — القانون سيحاكمنى على هذه الجريمة ؟

الدرويش — طبعا لأن اسمها جريمة قتل

الزوج — ولكنها أنتجت اكتشافا نافعا

الدرويش — القانون لم يزل يسميها جريمة قتل

الزوج — ولماذا لا يغير اسمها ؟

الدرويش — يسميها ماذا ؟ .. « جريمة البهادر » بدلا من « جريمة القتل »

الزوج — مثلا ولا يعاقب عليها بل تحفظ

الدرويش — تحفظ للمنفعة العامة

الزوج — فعلا بالضبط

الدرويش — إن الأمر أيضا سيحتاج إلى علماء قانون وفقه وتشريع

الزوج — ولما لا ؟

---

(١) مسرحية ياطالع الشجرة ، توفيق الحكيم ، ص ١٤٦ إلى ص ١٤٨ ط : مكتبة الاداب بالجماميز .

* لى الى مناقشة رمز « الشجرة » عودة حين تناقش المسرحية باكملها ضمن مسرح توفيق الحكيم فى مكانه من هذا البحث فيما بعد .

الدرويش - وسيؤدى ذلك إلى تغيير معنى الكثير من الأشياء ، القتل مثلا ، والقاتل ، والقتيل

الزوج - ولم لا ؟ فليتغير كل ذلك . فليتغير [1]

وما ينطبق على مسرح اللامعقول ، ينطبق أيضـــا على المسرح الملحمى « ابرتوالد بريشت » فهو أيضا لا يخضع للأصول العامة للفن المسرحى ، وإنما استخدم وسائل جديدة ، وشكلا مسرحيا جديدا لتحقيق هدفه ، وهو استصدار حكم من الجمهور على قضية من القضايا ، واستخدم المسرح لتقديم مشاهد ومواقف وأحداث يستطيع الجمهور أن يبنى عليها حكمه ، وكأن تلك المشاهد والمواقف والأحداث مجرد حيثيات لهذا الحكم ، وعندئذ لا محل طبعا لمطالبة المؤلف بوحدة الموضوع أو الحدث أو البناء الدرامى الموحـــد للمسرحية أو الصراع المركز بين طرفيه أو الشخصيات المحددة الأبعاد وخاصـة أن المسرح الملحمى لا يصدر الصراع فيه عن فكرة واحــــدة مسيطرة تبين آثارهـا فى الأفعال الصادرة منطقيا عن الفكرة . كما فى حالة هاملت مثلا - ولـكنه صراع فكرى ديالكتى يخاطب فى المتفرج المعقولية ، والتيقظ ومواجهة القضية التى تدلى بها الشخصيات المسرحية ، معتمدا على السرد واللقطات اللاتماسكـة التى يجب على المشاهد ، أو القارىء أن يقوم بعملية إعادة تركيب لما يبـدو من خلالهـا التوافق فى الفكرة التى ترمى غالبا إلى تقويض نظام تحكمى تخضع له الشخصيات دعامته المفارقات الاجتماعية المتحجرة ، يزلزلها الإنسان الحى بجهوده فى جماعته وقومه ، وتتردد هذه الأفكار بين محورين : الجماهير ، والانسان فى هــــذه الجماهير ، مثل موقف ضـابط الشرطة الشاب « سعيد » فى مسرحية المحروسة

---

(١) مسرحية ياطالع الشجرة ، توفيق الحكيم ، ص ٢٠٥ ، ص ٢٠٦ .

لسعد الدين وهبة الذى لا يقبل الزج بالعمال الزراعيين فى السجن لا لشىء إلا لأنهم يطالبون بأجرهم المستحق لهم من التفتيش الملكى (المحروسة) ، فيجرى بينه وبين المعاون هذا الحوار :

الضابط عمدة المحروسة ياسيدى باعت حداشر راجل ، بيقول ممتنعين عن العمل فى التفتيش. سألتهم إيه الحكاية طلعوا ماقبضوش بقالهم جمعتين ، وتلات رجالة خدوا محصولهم وبهايمهم وعايزين كان يحبسوهم ، وراجل خدوا المعزة بتاعته وباعتينه يتحبس

المعاون وعملت فيهم إيه ؟

الضابط حاعمل إيه ؟ أفرجت عنهم طبعا . وطلبت العمدة علشان أعرف خلاصى معاه . ياعمى عدل ياشتغل له بالحاضر

المعاون حضرتك أفرجت عنهم ؟

الضابط طبعا

المعاون وكان أديتهم خمسين قرش يتعشوا بيها ؟

الضابط دى مالهاش علاقة بالموضوع

المعاون والله مانت جايبها البر

الضابط ليه ؟ كنت أعمل إيه يعنى ؟

المعاون تعمل إيه ؟ تحبسهم ياأخى ولو ليلة واحدة

الضابط أحبسهم ليه ؟

المعاون عشان عمدة المحروسة عايز كده

الضابط وأنا باخد أوامر من عمدة المحروسة ؟

المعاون لما يكون عمدة زى ده فى تفتيش المحروسة لازم نسمع كلامه

الضابط وإذا كان كلامه فارغ

المعاون نسمعه برضه

الضابط أنا شخصيا ما أسمعش كلام حد فى أى شىء مخالف القانون

المعاون والنبى تسكت وتفضنا من العصبية دى

الضابط ودى اسمها عصبية ؟

المعاون لا اسمها تهور . اسمها استبياع . اسمها عباطه

الضابط والله ده رأيك وكل واحد له رأيه

المعاون ما هو كان لازم يكون رأيك

الضابط ما افتكرش

المعاون ما تفتكرش إزاى ؟ أنت فاهم يعنى إحنا أتولدنا كده ؟ ما هو احنا برضه طلعنا زيك من الكلية حافظين القانون متحمسين . وكنا فاهمين اننا حنفتح عكا . وبعدين الحقيقة ظهرت وعرفنا أن اللى فى عقنا حاجة والواقع حاجة تانية

الضابط والله أنا مش ناوى أغير اللى فى عقى أبدا

المعاون حضرتك مستكتر تسمع كلام عمدة بيشتغل فى الخاصة عند الملك؟ إيه رأيك فى مرة خفير نظامى بلبده

الضابط ـ غفير ؟

المعاون ـ ابوه غفير طلعت دوارية لقيت غفير نايم ، عملت له مذكرة وجبته ثانى يوم المركز عملت له أورنيك ذنب . طلع من مكتبى على المحطة الناس بقت تسأله فى السكة رايح فين يا فلان ؟ يقول بعلو حسه رايح مصر . يقولوا ليه ؟ يقول لا ما فيش . رايح انقل معاون البوليس . الكلام بلغنى بقيت أغلى . وحياتك وبعدين الاشارة رفعت طرت من الدقهلية إلى أسيوط ، حضرة الغفير كان بيشتغل خولى عند عضو الشيوخ بتاع الدايرة . تقوم تقول لى قانون ! أنا عييت فى الحكاية دى شهر . كان أهو كل واحـــد يرضى ربنا ويرضى ضميره والآخر عرفت أن الحكاية كده .

الضابط ـ أهو كل واحد يرضى ربنا ويرضى ضميره والحكاية تتحل لوحدها

المعاون ـ تتحل لوحدها إزاى ؟ ياخويا ده الوحل بقى للركب

الضابط ـ طيب ونمشى فى الوحل ليه؟

المعاون ـ إذا كان مفيش سكة غيره نمشى فيه

الضابط ـ لا فيه سكك كتير (١)

وهكذا يرفض الضابط سعيد أن يندمج فى تيار الفساد السائد فيواجه هـذا المجتمع الموحل ويكون جزاؤه أن ينقله المأمور من البندر إلى نقطة « الزاوية » .

ولكن هذا الصراع الفكرى — الذى نعرض له فى مسرحنا المصرى المعاصر

---

(١) أنظر : فى المسرح المصرى المعاصر « الدكتور محمد مندور ص ٢١٩ — مطبعة نهضة مصر سنة ١٩٧١ ، وأنظر مسرحية « المحروسة » الكتاب الماسى ص١٥٨ ، ص ١٥٩ ، ص ١٦٠ وص ١٢١ ، ١٨١ — الدار القومية للطباعة والنشر سنة ١٩٥٦ .

المتأثر بأسلوب برخت — رغم استدعائه للعقل ، إلا أن برخت يلجأ إلى إثارة عطفنا على الشخصيات بوصفها مخلوقات إنسانية بالسمة الطوبية فيثير شعورنا بمقطوعات شعرية تتخلل مسرحياته ، إذ يتحول النثر من وقت لآخر إلى شعر[٢] كالشعر الذى تتغنى به « جروشا » وهى تؤكد حبها « لسيمون » عند رحيله الأول فى « دائرة الطباشير القوقازية »:

« ياسيمون شاشافا أنا فى إنتظارك
اذهب إلى المعركة ان شئت أيها الجندى
الى المعركة الدامية ، المعركة الوحشية
التى لا يرجع منها الكثيرون
وحين تعود ، ستجدنى هناك
سأنتظرك تحت شجرة الدردار الخضراء
سأنتظرك تحت شجرة الدردار المتجردة
حتى يعود الجندى الاخير سأنتظرك
واكثر
حينما تعود من المعركة
لن يكون الحذاء عند الباب
« والمخدة » التى الى جانب مخدتى ستكون خالية
ولن يكن أحد قد قبلنى على شفتى

---

(١) أنظر « بريخت » تأليف رونالد جراى — ترجمة نسيم مجلى / مراجعة د. أحمد كمال زكى ص ١٣٨ ، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٧٢ .

حينما تعود ، حينما تعود
تستطيع أن تقول كل شيء كما كان (١)

وإلى مثل هذا الأسلوب الشاعرى البرختى يلجأ كتاب المسرح عندنا مثل « توفيق الحكيم »فى مسرحيته « السلطان الحائر » الذى يثير شفقتنا أيضا بنفس أسلوب بريخت على المحكوم عليه بالاعدام فى هذه الأنشودة :

يازهرة عمرها ليـــلة
عليك السلام من المعجبين
اذا أذن الفجر غدا تقطفين
ويسقط عنك رداء الندى

وفى سلة من حطب ترقدين
وتخففت من حولك الحانى
ويبرق فى الجو نصل الردى
مضيئا فى يد البستـــانى
يازهـــرة عمـــرها ليـــلة
عليك السلام عليك السلام(٢)

---

(١) أنظر : « دائرة الطباشير القوقازية » تأليف برتولد بريشت ، ترجمة الدكتور عبد الرحمن بدوى (روائع المسرح العالمى المصرية رقم ٣٠) ص ٦٤ ، ص ٦٥ .
(٢) أنظر . السلطان الحائر ، توفيق الحكيم ، ص ١٢٨ ، ١٢٩

ويدخل ضمن الصراع لتقويض نظام تحكمى تخضع له الشخصيات ـ الصراع بين الوعى الفردى المتحرر من طغيان لايعتمد إلا على القوة فى المجتمع التقليدى الخانع كمسرحية « الدخان » لميخائيل رومان (سنة ١٩٦٢) والتى تقسم فكرتها فى عبارة « لن أركع » التى رددها حمدى بطل المسرحية (وبطل معظم مسرحيات رومان) أكثر من مرة حتى وهو تحت تأثير المخدرات بينما يبدو تناقض واضح بين شخصية حمدى والشخصيات المنهارة اجتماعيا وأخلاقيا وانسانيـــا فى نفس المسرحية (*).

والفرد المستنير لايصارع نظما اجتماعية آسنة فقط كما رأينا فى « الدخان » بل إن من مجموع هؤلاء الأفراد المستنيرين يبدو وجه آخر للصراع حين يقفون جميعا يصارعون ـ دافعين الشعب ما أمكن ـ نظاما سياسيا يتحكم فيه مستبد طاغيـة كما يبدو فى المسرحية الشعرية الرمزية « مسافر ليل » لصلاح عبد الصبـور (سنة ١٩٦٩) تلك الكوميـــديا السوداء التى ألحت إلى تأثر عبد الصبور فى شكلها المسرحى بكل من « صمويل بيكيت » و « بريخت » و « يونيسكو » .

فعامل التذاكر فى هذه المسرحية يرمز ـ فيما يبدو غالبـــا ـ إلى السلطة المتلونة بكل موبقاتها ، وراكب القطار يرمز إلى الشعب الواقع تحت رحمة عامل

(*) ويتضح الشبه بين شخصية حمـدى عند رومان وشخصيـة (بيرانجيـيه) فى مسرح يونيسكو وعلى وجه الخصوص مسرحية (الخرتيت) ذلك أن (بيرانجيه) يبقى فى نهـاية المسرحية الانسان الوحيد فى عالم من الخراتيت فهو الضمير الواعى المستنير وسط كائنـات مخبولة أرادت كلها أن تتشابه ففقدت انسانيتها أو فقدت شخصياتها تباعا ، فهو (اى بيرانجيه) يمثل عزلة الانسان اليوم الأنسان الذى يضطلع بعزلته ويتحمل تبعتها ، ويحاول ألا يتنازل أو يخضع ويحاول أن يقاوم (الخرتيتية).

ـ أنظر : مجلة المسرح القاهرية العدد الحادى والثلاثون ـ يوليو سنة ١٩٦٦ .

التذاكر بل أننا نكتشف أيضا - على سبيل الاستيثاق مما نراه من صواب ما أشرنا اليه من رمز - نكتشف أن اسم « عامل التذاكر» هو علوان بن زهوان ابن سلطان ، وأنه يميل دائما إلى انتحال اسم من هم أعلى منه درجات أما اسم الراكب فهو عبده « وأبى عبد الله ، وابنى الاكبر يدعى عابد ، وأبنى الاصغر عباد » واسم الاسرة عبدون [1].

هكذا نرى فى اسم « عامل التذاكر » مشتقات السلطة والعظمة والبطش بينما نلمح فى اسم راكب القطار العبودية والمذلة ومشتقاتهما .

يقول الراكب « فى نفسه - على لسان الراوى - عن عامل التذاكر» الواقف أمام الراكب بكل أدوات الموت المعروفة : السوط وأنبوبة السم والمسدس والخنجر

الراوى - مايدرينى فلعل الرجل هو الاسكندر
واهل الموتى العظماء
مازالوا أحياء
وعلى كل فالأيام غريبة
والأوفق أن نلتزم الحيطة [2]

ويقول عامل التذاكر عن نفسه :

هل تعلم ... لست سعيدا

---

(١) أنظر « الحرية ونقد الحرية » تأليف الدكتور لويس عوض ص ١١٤ ط الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر سنة ١٩٧١ .

(٢) مسرحية «مسافر ليل» كوميديا سوداء تأليف صلاح عبدالصبور ص١٧ ط دارالمعرفة بيروت سنة ١٩٦٩

يتخيل بعض الحمقى أني رجل محظوظ
ويقولون لأنفسهم ...
حين يعودون إلى أكواخهم وزرائبهم في الليل
ماذا يصنع عشري الثروة ؟
يتقاضى أعلى أجر
يسكن في قصر
يتصرف في أقدار الناس
لا يدرون بأني أحمل أكبر عبء
أفزع في الليل إذا حدثت واقعة ما
أخرج من قصري كي أتفقد أحوال الخلق
أحفظ في ذاكرتي أسماء القتلة والسفاحين
وذوى الأفكار السيئة الأخطر من أخطر ..
أنواع القتلة والسفاحين
أستقبل زوار البلد الغرباء
أتحمل نظراتهم الحاقدة البكماء
أشرب قدح القهوة حتى مع أعدائي
مع زواري من كل مكان
أتجرع مائتي فنجان في اليوم
فسدت أمعائي ، آكل أكلا مسلوقا
هل تعلم أني أحيانا
لا أغفو إلا ساعات في الأسبوع
لا تتصور أني أخشى أن أقتل في نومي

فأنا لا أخشى الموت
لكن لابد من الحيطة
ولهذا، فأنا أقتل اعدائى أواشربهم بالترتيب
لاأخشى من أعدائى ، بل من أصحابى
يأكلهم حسد ضـــار
قد يبتسمون بوجهى ، لكن قلوبهم سوداء
إنى أحيا فى وحده
أحيا فى وحـــده [1].

وفى النهاية حين يطعن « عامل التذاكر » راكب القطار يقول الراوى — المغلوب على أمره أمام عامل التذاكر المتحصن بسلطته والذى يأمر الراوى بحمل جثة الراكب معه :

الراوى — ماذا أفعل (ملتفتا إلى الجمهور)

ماذا أفعل
فى يده خنجر
وأنا مثلكمو أعزل
لا أملك إلا تعليقاتى
ماذا أفعل ؟
ماذا أفعـــل ؟ [2].

---

(١) نفس المرجع السابق ص ٥٢ ، ٥٣ ، ٥٤ ، ٥٥ .
(٢) نفس المسرحية (مسافر ليل) ، ص ٧٦ ، ٧٧

ومن ألوان الصراع فى المسرح الحديث ـ والتى تردد صداها كثيرا فى مسرحنا المصرى المعاصر — صراع الطبقات والانتصار للطبقة الكادحة والانتصاف لها — كما فى مسرحية « السبنسة » لسعد الدين وهبه — ويبدو لنا هذا الصراع خلال عرض الكاتب لشخوصه المسرحية فى أسلوب ضمنى غير مباشر مثيرا فينا إحساسا شاعريا نتيجة ذلك التوازن الدقيق بين المشاهد المعروضة ، وبين رسم معالم الشخوص المسرحية مضافا اليهما تلك الأحاديث الجانبية ولا مانع من ايراد بعض الخطب على لسان الشخصيات الاجتماعية المطحونة تعبيرا عن واقع إجتماعى مظلم — كما فى مسرحية « المسامير » لسعد الدين وهبه أيضا — كل ذلك يجمعه الكاتب المسرحى بطريقة أشبه بميزان الشاعر حين يعرض قصيدته فى صور تكون فى النهاية ما أسماه اليوت « بالمعادل الموضوعى » [1].

وعودة إلى هذا النوع من الصراع فى مسرحية « السبنسة » نجد أن سعد الدين وهبه يفضل الأسلوب الواقعى الرمزى مجالا لابرازه وذلك حين تكتشف فى « قرية الكوم الأخضر » تلك القنبلة التى سيطر وجودها على عقول كل الشخصيات فى المسرحية فوجهت تصرفاتهم جميعا كل حسب تكوينه النفسى والاجتماعى متحكمة فى توجيه مسار الحدث وتحديد مصائر الناس وأفراد الشعب الذى يتمثل فى عبد التواب ومحفوظ ورشوان وسالمه ومشبهة فى ذلك — رغم اختلاف فى مجال الرؤية ـ البستان فى مسرحية « بستان الكرز » لتشيكوف ، ذلك أن هذه القنبلة ... حتفرقع وتجيب عاليها واطيها ... وتجيب اللى قدام ورا

---

(١) أنظر : « المسرحية العالمية » جـ ٣/ ألارديس نيكول — ترجمة د. عبد الله عبد الحافظ متولى — ص ١٨٦ ، ١٨٨.

قدام ... البريمو حيبقى « سبنسه » والسبنسه حتبقى بريمو » [1]

(*) والواقع أن مادفعنى إلى المقارنة بين السبنسه وبستان الكرز هو أن مسرحية « بستان الكرز » تعالج مشكله التحول الاجتماعى والاقتصادى والثقافى الذى طرأ على الحياة الروسية نتيجة تدهور الطبقة القديمة البالية وقيام طبقة جديدة .

« فبستان الكرز » يعانى نفس المصير الذى كانت تعانيه روسيا . إذ أن الضيعة فى نظر الطبقة الاقطاعية التى تمثلها مدام رافنسكى هى روسيا . أرض الملكية الخاصة التى يحكمها ويتمتع بها أصحابها . أما الذين كانوا يقاسون من هذا النظام فهم العبيد الأرقاء الذين كانوا ينظرون إلى « تروفيموف» من كل شجرة فى البستان . لقد حان الوقت — زمن تشيكوف — لروسيا أن تنفض عنها نير الملكية الفردية وتصبح ملكية عامة وبلدا موحدا ، ويتحقق هذا التغيير على يد « لوباهين » الذى يخلص البستان من الطبقة الطفيلية التى تملكه ، ويحوله إلى ضيعة نموذجية تقوم رمزا لكل الضياع الأخرى . وعندما تسلم مدام « رافنسكى » بستان الكرز ، فانها تفعل ذلك على مضض ، وليس ذلك بغريب ، فهى تمثل الطبقة الاقطاعية التى تسلم امتيازها إلى الجيل الجديد ، الذى يمثله العصامى « لوباهين » .

وبالمقارنة بين عصر كتابة « السبنسه » (سنة ٦٢ و٦٣) وعصر تشيكوف حين كتب « بستان الكرز » نرى أن العصر كان يدفعه العسف والأرهاب والقادة السياسيون آنذاك اقتصر دورهم على الهاء الجماهير بوعود معسولة واصلاحات شكلية مزعومة لاتسمن ولا تغنى من جوع فأدرك أمثال تشيكوف أن الأنسان وحيد عاجز فاشل ، الا أن شعوره بالمسئولية تجاه الحياة الأنسانية كان يلح عليه دائما دافعا اياه الى الثورعلى حل لمشكلة الانسان دون يأس أو كلل ، الا أن تشيكوف — مخالفا فى ذلك سعد الدين وهبه — لايتخذ موقفا واضحا من الصراع القائم بين الطبقة الاقطاعية باستغلالها البغيض والطبقة الجديدة التى كانت تعتبر أن روسيا هى جميعا بستاننا » ولو أنه يضمن مسرحياته رأيه المبطن للصراع الشاعرى حين يعرى فساد النظام القديم وتعفنه .

(١) أنظر : مسرحية « السبنسة » تأليف سعد الدين وهبـه ، ص ١٣٨ — الكتاب الماسى الدار القومية للطباعة والنشر سنة ١٩٦٦

وهناك ضمن أنواع الصراع ما رأيناه فى مسرحيات « المواقف » عند « جان بول سارتر » من تصوير مأساة عزلة الفرد أو جحيم الوجود مع الآخـــرين . فالانسان - عند سارتر - « شخص يتغلب على نفسه ، ويحقق وجوده بقـــدر تحقيقه لحرية نفسه [1].

ويتحقق هذا اللون من الصراع الانسانى فى مسرحية « اللحظة الحرجـــة » ليوسف أدريس ، وكذلك مسرحية « مأساة الحلاج » لصلاح عبد الصبور .

ففى الفصل الثالث - من مسرحية « اللحظة الحرجة » - صور يوسف ادريس خوف بطل المسرحية « سعد » ولا أقول جبنه ، والمفارقة بين ما يقـــوله وما يفعله وذلك فيما يبدو لانفصام بين ذاته الحقيقية وبين الصورة التى يجب أن يظهر بهـا .

يقول سعد بعد ما رأى والده مقتولا برصاص الانجليز

سعد — أبويا مات ... أبويا مات ... مات . مات (يكرر الكلمة وصوته يرتفع بها عن الهمس إلى الصراخ) مات ... مات ... مات والباب مفتوح (يجرى ويتحنجل فى الصالة ويكلم الجدران وقطع الأثاث) أبويا مات والباب مفتوح . أبويا مات والبـــاب مفتوح (يتوقف ويدق على الحـــائط دقات منتظمة) أبويا مات . أبويا مات . أبويا مات ... (ينحنى ويواجه سوسن ويمسكها من كتفها وهى سادرة فى بكائها) أبويا مات ياسوسن مات . وأنا بخبط على الباب والبـــاب

---

(١) أنظر : المسرح الفرنسى المعاصر بقلم د. لطفى فام ، ص ١٥٥ ، ط : الدار القومية للطباعة والنشر سنة ١٩٦٤

مفتوح . والباب مفتوح . الباب مفتوح[1] .

فربما قصد يوسف ادريس بهذا الحوار السابق أن يؤكد أن سعد كان خائفا ، وأن خوفه كان ذلك الباب المغلق فى غير إحكام ، الباب الذى منعه من أن يثبت لنفسه أنه رجل وهو ما يكشفه تعبير أخيه « سعد » له فى الحوار التالى :

سعد ـ (يتجه إلى الباب فيعترضه مسعد أخرى) أوعى سيبنى لحسن ودينى أسيح دمك . سيبنى آخد بتاره وبطلوا جبن بقى .

مسعد ـ أنا اللى جبان ياسعد ؟

سعد ـ بتقول إيه ؟ سامعين . سامعين بيقول على ايه ؟ سامعه ياسوسن بيقول إيه السافل بيقول ايه .

مسعد ـ (بغضب) مانخرس بقى . كفاية بقى لحد هنا وكفاية ما تخليش الواحد يتكلم .

سعد ـ تتكلم تقول ايه ؟

مسعد ـ مش ح اتكلم أنا . خلى الباب يتكلم

سعد ـ باب إيه ياعبيط .

مسعد ـ الباب اللى كان مفتوح وقاعد تخبط عليه وتقول افتحوا الباب

سعد ـ وأنا كنت عارف إنه مفتوح . ياريت كنت أعرف

مسعد ـ أيوه كنت عارف

---

(١) انظر « نحو مسرح عربى » ليوسف ادريس / مسرحية (اللحظة الحرجة) ص١٦٤ وأنظر أيضا : قضايا ومواقف د عبد القادر القط ص ١٨٠ ، الهيئة العامة للتأليف والنشر سنة ١٩٧١ .

سعد ـ أنت كداب . ستين كداب فى أصل وشك (١) .

ولكن « سعد » يمضى فى إثبات عدم جبنه بعد أن فشل فى قتل أعداء وطنه فأراد أن يطلق رصاص المسدس على رأسه فيفشل ويرتمى بين أحضان أخيه « مسعد » باكيا قائلا :

سعد ـ ... أنا خفت يامسعد « خفت وما نش عارف ايه اللى خلانى أخاف ايه اللى قيد، وكتفنى وشل حركتى مش عارف ، مع أنى والله ما نا جبان (١)

فلما نجح فى قتل جورج مواجهـا نفسه بشجاعة فى تلك اللحظة فقط ، كسر باب الخوف هذا وانطلق محققا حرية نفسه .

ولكن صلاح عبد الصبور فى مأساة الحلاج [التى تشبه إلى حد كبير ما حاوله T. S Eliot فى مسرحية « جريمة قتل فى الكاتدرائية » التى عالج فيها فكرة استشهاد « توماس بيكيت » رئيس أساقفة « كانتربرى » وقيمة استشهاده من الناحية الروحية ، وما تنطوى عليه هذه المأساة من صراع بين القوى الدينيوية والروحية ، أو بين القيم الاجتماعية والقيم الخالدة] .

صلاح عبد الصبور ، لم يقدم لنا الحلاج كما هو الواقع والتاريخ ، بل قدمه لنا خلال موقف يتجسم فيـه الصراع الانسانى بين الكلمة والفعـل . بين الحرية والإلتزام ، بين الحقيقة من حيث هى كشف ذاتى ، والحقيقة من حيث هى إصلاح اجتماعى ، أو باختصار بين المعرفة من أجل المعرفة ، والمعرفة من أجل الحياة .

---

(١) أنظر : « نحو مسرح عربى » ليوسف ادريس / مسرحية « اللحظة الحرجـة » ص ١٦٦ ، ١٦٧ .

(٢) نفس المسرحية (اللحظة الحرجة) ، ص ١٦٧ .

فها هو ذا الحلاج المعلم يلق وصيته من صليب الموت مرتدا إلى ذاته الأصيلة يلتمس عندها سبيل الخلاص

الحلاج - لا أملك إلا أن أتحدث

ولتنقل كلماتي الريح السواحة
ولأثبتها في الأوراق شهادة إنسان من أهل الرؤية
فلعل فؤادا ظمآنا من أفئدة وجوه الأمة
يستعذب هذى الكلمات
فيخوض بها في الطرقات
يرعاها إن ولي الأمر
ويوفق بين القدرة والفكرة [1]

بقى لدينا اتجاه أخير ونطلق عليه بشيء من التجوز لقب الصراع القومى ، وهو مايمثله في مسرحنا أمير الشعراء أحمد شوقى والسائر على دربه — إلى حد كبير — عزيز أباظه .

لقد كان شوقى يقصد إلى إيقاظ الوعى القومى والوطنى في مسرحياته ذات الطابع التاريخى لأن شوقى ، عاش في فترة إحتلال لمصر والبلاد العربية ، وطغيان النشاط الاجنبى في داخل البلاد ، وإقرار إمتيازات الدخلاء على أهل الوطن

---

(١) (مأساة الحلاج) مسرحية شعرية ، تأليف صلاح عبد الصبور ، ص ١٨٥ ، ١٨٦ منشورات دار الآداب / بيروت ، سنة ١٩٦٩ .

مع تحكم جبروت الفرد فى حقوق الشعب ، واغتصاب أسرة ملكية طاغية لتلك الحقوق (١)

فهذه « كليوباترا » تدوس على قلبها مفضلة صالح مصر – من وجهة نظر شوقى – حين ألتحم الأسطولان المصرى بقيادتها ومعها « أنطونيو » والرومانى بقيادة « أوكتافيوس » فى موقعة « أكتيوم » قائلة :

كنت فى مركبى وبين جنودى   أزن الحرب والأمور بفكرى
قلت « روما » تصدعت فترى شطـ   ـرا من القوم فى عداوة شطر
بطلاها تقاسما الملك والجـ   ـيش وشبا الوغى ببحر وبر
وإذا فرق الرعاة إختلاف   علموا هارب الذئاب التجرى
فتأملت حالتى مليا   وتدبرت أمر صحوى وسكرى
وتبينت أن « روما » إذا زا   لت عن البحر لم يسد فيه غيرى
كنت فى عاصف سللت شراعى   منه فانسلت البوارج إثرى
خلصت من رحى القتال وعما   يلحق السفن من دمار وأسر
فنسيت الهوى ونصرة أنطونـ   ـيوس ، حتى غدرته شر غدر
علم الله قد خذلت حبيبى   وأبا صبيتى وعونى وذخرى
والذى ضيع العروش وضحى   فى سبيلى بألف قطر وقطر
موقف يعجب العلا كنت فيه   بنت (مصر) وكنت ملكة (مصر)*

---

(١) مجلة الكاتب – عدد نوفمبر سنة ١٩٦٢ ، ص ٣٩ ، وكذلك (فى النقد المسرحى) للدكتور غنيمى هلال ص ٩٠ / طبع دار النهضة العربية سنة ١٩٦٥ .

* على أن شوقى إن كان قد ضرب بسهم وافر فى مجال القوميات شعرا مسرحيا – لا مسرحا شعرية – فان (الست هدى) مسرحية اجتماعيا تنبىء بثراء هذا الشاعر الفحل الذى سنناقش مسرحه مع صنوه عزيز أباظه فى الباب التالى .

هذا الموقف التاريخى البطولى ذو العاطفة الكلاسيكية المتضخمة والصراع القوى ظهر فى الكثير من مسرحيات أحمد شوقى وعزيز أباظه اللذين لم يكن التعبير عن الروح المصرية الأصيلة — من خلال فن المسرحية — يشغلهما بقدر ما كان يساورهما تأصيل الشعر المسرحى كنوع أدبى جديد ينبغى زرعه فى بيئة لم تعرفه من قبل .

فقد كانت المشكلة باختصار هى ضرورة خلق « دراما » فى اللغة العربية ولذلك فإن الاهتمام قد انصب فى الكثير على توطين الشكل المسرحى كوسيلة لخلق شعر حوارى فى أدب يتكون جسمه الرئيسى من الشعر الغنائى .

ونحن اذ نتحدث عن أوضح أشكال الصراع الدرامى - كما سبق أن عرضنا — لابد لنا أن نسلم بالحقيقة الأولى التى يرتكز عليها مثل هذا الصراع وهى وجود التناقضات ، فالصراع فى المسرح كما هو فى الحيـــاة « لابد أن يكون صراعا بين نقيضين كالصراع بين الحب والواجب ، بين الشهوة والفضيلة ، بين الحب والكراهية ، بين الانسان والقدر ، بين الإرادة الحرة، والحتمية الطبيعية، ذلك أن الصراع الدرامى يعتمد فيما يعتمد على ممارسة الإرادة الواعية لشخوص المسرحية ، فان صراعا لا تدخل فيه الإرادة الواعية ، إما أن يكون ذاتيا فقط ، أو موضوعيا فقط ، وهذا بدوره يؤدى إلى فقدان الصراع لحيويته التى تنساب خلال تناول سلوك الناس وعلاقتهـــم مع الآخرين أو مع البيئة .

فالصفة الأساسية للدراما - فى عرف كثير من كتاب النقد المسرحى - هو تصويرها للصراع الإجـــتماعى بين أشخاص ، أو بين أفراد وجماعات أو بين جماعات أو بين الافراد والجماعات من جهة والقوى الاجتماعية والطبيعية من ناحية أخرى .

ولو سأل سائل معترضا على ما أوردناه فى مسألة توفـــر الإرادة الواعية لدفع عجلة الصراع : « اذن ما الشأن فى مسرحية أوديب التى ليس فيها صراع بارادة واعية ، وإنما هكذا قدر على البطـــل أن يحـــدث له ما حدث ؟ .

إننا حينئذ نجيب بأن « أوديب » ليس ضحية سلبية ، فان المسرحية تبدأ بأحساسه بمشكلة يحاول واعيا أن يحلها ، ويقوده ذلك إلى صراع عنيف مع كريون ، وعندئذ تحس « جوكاست » بالاتجاه الذى يأخذه بحث « أوديب » ـ وهى هنا تواجه صراعا داخليا عنيفا ـ وتحاول أن تحـذر « أوديب » ، ولكنه يرفض التراجع عما أراده « لابد أن يعرف أصـــله » « وليكن ما يكون » ، وعند ما يواجـــه الحقيقة المذهلة يأتى بعمل واع : يفقأ عينيـــه بيديه .

وفى المشهد الأخير مع ابنتيه نجده لا يزال يواجه أثر الأحداث التى حطمته ، ومن الطبيعى أن تكون الإرادة التى تخلق « الدراما » موجهة نحو هدف معين ، هذا الهدف المعين هو الذى يحدد اختيار كل تفاصيل الحدث ، التى تنبع من ظروف معينة ، وعوامل متداخلة متشابكة تعمل من جانبها على وصول الصراع إلى ذروته ، وهى النقطة التى يقيس بها نقاد المسرح وكتابة صلاحية كل تفاصيل الأحداث والبناء الدرامى بمعنى أن الكاتب والناقد من بعده يجب أن يسأل نفسه هل تؤدى كل التفاصيل إلى هذه النهاية ؟ هل ركبت أحـداث المسرحية بطريقة تجعل الوصـول إلى هذه النهاية حتمية ؟ هل ركبت أحـداث المسرحيـة بطريقة تجعل الوصول إلى هذه النهاية حتمية ؟ وهل تمثل هذه النهاية ، النهـاية الوحيدة التى يمكن الوصول اليها ؟ فاذا كانت الإجابة على هـــذه الأسئلة بالإيجاب ، كانت المسرحية كائنا حيا عضويا ، لا يمكن تغيير أو حـذف أى جزء منها ، وإلا نزفت منهـــا الدماء .

ويجب أن نتذكر دائما - فى إستخدامنا الذروة كقياس اصـــلاحية تفاصيل الاحداث والبناء الدرامى - أننا بصدد مادة حية ، فبينما تنضبط المسرحية كلها على أساس هذه الذروة ، فان كل الاحداث تتفاعل معها وتشكلها فى حبكة درامية متماسكة مشتملة على الشخصيات والاحداث واللغة والحركة موضوعة فى شكل معين

وهذه الحبكة الدرامية - أو العقدة - قد تتعدد صورها « فهناك من المسرحيات ما نرى فيها العقدة تظهر من إصطدام الطبائع والأخلاق ، ولا تعرض لنا هذه الطبائع والأخلاق إلا وهى مضطربة فى خيوط العقدة ، مثل مسرحيات بريشت ومسرحية الفرافير ليوسف إدريس » ، كما أن هناك من المسرحيات - وخاصة ما وضع منها فى العصور الحديثة ما لا عقدة فيها على الاطلاق ، وإنما هى عرض طويل للطبائع أو الأفكار أو الاخلاق « مثل مسرحية الحضيض لمكسيم جوركى ومسرحية كوبرى الناموس لسعد الدين وهبه » ، ومنها ما يرمى إلى خلق جو خاص يغمر فيه القارىء أو السامع أو المشاهد غمرا دون أن يكون المقصود رسم شخصية من الشخصيات الرسم الكامل أو ابراز طبع من الطباع الابراز الشامل « مثل مسرحيات تشيكوف ومسرحية الهزلة الأرضية ليوسف ادريس » (١) .

ومهما تعددت النزعات فى شأن الحبكة ، وتباينت الاتجـــاهات بين كتاب المسرحية فلا شك أننا متفقون إلى حد بعيد على أن المسرحيـة إجمالا تعرض إحدى الأفكار الجزئية معالجة فى شكل درامى « ديناميكى » (حيوى) موحية بأن الحدث إن لم يكن موجودا فهو ممكن الوجود من خلال أفكارها الجزئية ،

---

(١) أنظر : « توفيق الحكيم الفنان » مجموعة مقالات صادرة عن الكتاب الجديد مطابع الاهرام التجارية — مارس سنة ١٩٧٠ .

وعلاقتها المختلفة المتشابكة بالأفكار الكلية فى واقع الحياة ، مبينة مدى التأثير المتبادل بينهما ، ومقدار التغييرات الكمية ، وتراكمها فى تنظيم معين بحيث تؤدى الى احداث تحول كيفى فى حياة الناس ، موضحة التزامن والتوافق بين ما تعرضه من أفكار ، وبين الاحداث الجارية ، معتمدة إعتمادا أساسيا على تصوير الواقع تصويرا موحيا ، دافعا الى التطور بابراز مايجب أن يكون بعد استعراض ما هـو كائن .

فالمسرحية تساعدنا فى إدراك الواقع ، ذلك لأن واقع الخيال الذى تقدمه انا أو الواقع الخيالى أكثر تأثيرا وفاعلية من الواقع الفعلى الساذج .

ذلك أننا نعيش حياتنا اليومية دون أن نتنبه اليها ، فى حين أن وسائل الاستكشاف كالأدب والمسرح خاصة تنبهنا اليها ، وتضعنا أمامها وجها لوجه ، فالمسرح ـ والفن بصفة عامة ـ يجعلنا لا نغرق فى هذا الواقع اليومى ، بل يجعلنا ننظر اليه ونراه .

ولكن كيف لكاتب المسرحية أن ينتشلنا من الغرق فى تيار المجتمع الجارف المفروض علينا ، ويوقف من اندفاعنا المجنون الذى لا حيلة لنا فيه كى نتعقل لحظة فنية مشرقة مزيلة غمارة الواقع الرتيب الكثيف ؟

إن الكاتب المسرحى المعاصر يعلم أن إنسان العصر يحتاج إلى نوع من العزلة المتأملة العاقلة ، ينشدها ويسعى إليها . فهو لا يعانى من العزلة الخلاقة ، وإنما يكابد من إنعدامها ، وهذه العزلة التى أقصدها أقرب إلى جمع الحواس منها إلى الإنعزال والانفراد .

فالإنسان فى تلك العزلة الخلاقة يكون مع نفسه حقا ومع الآخرين أكثر مما كان بينهم ، إن طبيعة الإنسان تجعله ينفر من الظروف « المفروضة » عليه ، والتى

تجعل عنصر التواصـل منقطعا حيث لا يمكن التفاهم أن يتم .

مثال ذلك الوظيفة المعتادة للانسان والتى تفرض عليـه الاجتماع بزملاء لا صداقة بينهم فى الغالب ، وربما كان بينهم بغض ونفور ، ومن هذا المنطلق نجد أن كاتب المسرحية يجعل الدراما تنبع من العزلة داخل المجموعة العزلة وسط الجماهير .

فنحن نعيش فى زمان تتعرض فيه إنسانيتنا لخطر - على ما يبدو - لم يسبق له مثيل ، هذا الخطر هو أن تهوى كلية فى هوة الوحشية السائدة والتى ينعدم فيها المنطق ، فأصبح لزاما إعادة الكشف عن الجوهر الانسانى الحقيقى ، وهـذا الكشف هو الشىء الوحيد الضرورى حتى يصبح الإنسان إنسانا .

فالمسرحية ، لا بد لها أن تعمل على تعليم قلب الإنسان - عن طريق مناقشة ما يحب وما يكره - محاولة تعريفه بنفسه . وهـذا يعنى أنه - أى الإنسان - يمكن أن يوجد من جديد .

فليست غاية الانسان فى الحياة أن يأكل وينام وينجب ، فهذا الإنسان « الموجـود » فحسب ليس إنسانا ، وحين يؤخذ بيد هذا الموجود للوصول به إلى درجة من الإنسانية ، فإنه لا يترك هكذا كما « ولد » لا بل يجب أن يصهر فى بوتقة الحياة كى « يصنع » وذلك بإحلال عنصر الفكر فيه .

ذلك العنصر هو الذى يعاون على اكتشاف الانسان . ذلك أن ما يهمنا فى المسرحية أولا ، وقبل كل شىء ، أن نتعرف على أنفسنا ، أن نرى شخصا آخر يصورونا ، يفهمنا ، يحبنا ، أن نرى أناسا غيرنا يتعرفون علينا .

وهكذا تطمح الشخصية الدرامية أن تلتحم بنا .

ويقول النقاد الدراميون «إن الدراما العظيمة هى تلك التى تطهرنا أو تنير عقولنا أو تساعدنا على تحديد موقف من شىء ما أو تساعدنا على التخلص من همومنا بإزالة آثار خوفنا مما يسبب تلك الهموم (١).

وإذا كنا نؤثر أن تنتهى المسرحيات نهاية سعيدة، فرجع ذلك - على ما يبدو - معرفتنا أننا كنا المقصودين حين تصوير كاتب المسرحية لشخوصه، وأن الخوف من الخاتمة الباكية كان يمكن أن يرهق أعصابنا.

فالمسرحية تساعدنا - شأن سائر الفنون الأخرى - على احتمال العالم كما هو، لكنها إذ تقدم لنا باستمرار صورة واقع على قدر من الانسجام، تطالبنا ببذل الجهد كى تصبح حقيقة حياتنا الخاصة فى المجتمع أكثر إنسجاما، «فخاصية الجمال التطهيرية ليست حلا على التخبط فى تأمل سلبى لجمال قد يكون وهما، بل خلق حب الجمال فينا، والحاجة إلى الجمال. والمطالبة به بوصفه الانسجام الأسمى (٢).

فالانسان الجاد يطلب فى كل مسرحية تستحق أن يطلق عليها هذا الاسم «مسرحية» أن تحمل دليلا على روح مؤلفها المغامرة التى تتركنا بين الراحة والقلق، بين المتعة والألم. فالحياة الحقيقية تمزج متعتها بآلامها، وأيهما أكثر امتاعا: مسرحية مريحة تعطى للانسان الصورة التى يتخيلها عن نفسه؟ أم مسرحية مقلقة تنجح - وأن أزعجته قليلا - فى أن تثير اهتمامه وتنبهه، وتبعث فيه الحيوية، بل قد تهزه وتحركه؟.

---

(١) أنظر: مجلة المسرح والسينما القاهرية - عدد ٥٣ - ٥٤ مايو / يونية ١٩٦٨ ص ٤٨ ط. دار الكتاب العربى.

(٢) «المسرح وقلق البشر» - تأليف بيير آجيه توشار - ترجمة د. سامية أحمد سعد ص ١٤٤.

فالناس غالبا ما يقولون عن المسرحية التى تثير سخطهم ، « لقـد كانت مملة ، ومع ذلك عليك بمشاهدتها والواقـع أنهم يخطئون التعبـــير عن مشاعرهم الحقيقية ، ذلك أن ما يقصدونه هو إثارة هذه المسرحـية لاهتمامهم رغما منهم لأنها لم تعجبهم ، بمعنى عدم منحها الراحة لهم ، وتركهم نهبا للحيرة .

فالمسرحية ـ شأن كل فن أصيل ـ عمل جرىء ، وربما استطعنا أن نقول إنه عمل ثورى يشبه فى تأثيره قنبلة ، ولكن العبرة بمن يحسن تفجيرهـا فى الوقت المناسب . وفى الموضع المناسب تحت رقابة صارمة : ويتكون إيقـاع المسرحية من دوى الانفجار ومن السكون ، كل فى موضعه .

أستطيع أن أكون أكثر دقة وتحديدا ، فأقول إن هناك ثلاثة مراحـل : ـ الاستعداد ، والدوى ، وتلاشى وقع الدوى فلا يكفى المسرحية أن تكون مشحونه بالمتفجرات ، بل يجب أن تعد هذه المتفجرات بحيث يمكن توجيهـها بما يضمن لدويها أن يحدث وقعه بعد تلاشى تفجيرها على المسرح .

فالمسرحية الناجحة هى تلك التى تثير فى حياة النـاس ما يشبه « الصـــدمة الفكرية » فلا يخرج المتفرج من المسرح إلا وقد حـل فى ذهنه قضية تستلزم الدرس والتفكير [١]

فالعمل الفنى لا يمكن أن يكون إجابة محددة وتصويرا لفكرة مفروضة ، بل يجب أن يكـون العمل إثارة لسؤال وعليه ، فى أغلب الأحوال ، ألا يقدم إجابة ، بل اثارة لسؤال بلا إجابة تتيح بالأحرى الاخرين فرصـــا متباينة لتقديم ردود .

---

(١) أنظر (المسرح الحديث) تأليف أريك بنتلى / ترجمة محمد عزيز رفعت ص ٤٢٣ — طبع الدار المصرية للتأليف ، القاهرة ، يونيو سنة ١٩٦٥ .

فالفن المسرحى الخصب ـ تأسيسا على ذلك ـ يشبه الجبل : له عدة جوانب بعضها يسهل تسلقه ، والبعض الآخر يستحيل التوغل فيه ، وعلى كل ناقد أن يتولى بنفسه صعود الجبل «كما لو كان أول من يطرقه ، وكل من ينزل عن الجبل من هؤلاء النقاد يعود بانطباعات مختلفة ، ومن مجموع هذه الانطباعات المجزأة والمتقاربة والمتناقضة فى أغلب الأحيان . تتدفق لتعطينا حيوية النص المسرحى المتجددة ، وفى هذه الزاوية تبدو أصالة الكاتب المسرحى الموهوب ، فهو يعيش تجاربه ، وتجارب البشر من حوله ، يعيش أكثر من حياة واحدة ، ويتحقق له مالا يتحقق للآخرين من نضج وثراء فى الوعى والإحساس .

يقول يونيسكو : «أنا وجمهورى شىء واحد ، وبهذه الطريقة ،فإنى لا أنعزل عن الآخرين ، بل على العكس، فعندما أغوص فى أعماق ، وفى قلقى وهواجسى ومشاغلى وأحلامى وآمانى الدفينة واندهاشى ووعيى بنفسى ، أكون متيقنا أنى ألتقى مع الآخرين فى ذات نفسى ، فى شبه وحدة لا فى عزلة لأنى أحس مخاوف ووحدة ومشاكل ومصاعب الآخرين متخطيا الحواجز والحـــدود الخارجية (١).

فيونيسكو وغيره من كتاب المسرح بما لهم من قدرة على الملاحظة والاختزان، قادرون على هضم ما يعيشونه ، وما يدركونه إلى الحد الذى يجعل من ثورتهم ثورة منظمة مجسدة لا تقف عند حدود نظام اجتماعى موقوت مهما بلغ من فساده ، وحتمية تغييره ، وإنما يتعدى ذلك بمراحل إلى أثر ذلك على الإنسان الذى صنعوه ، أو الذى هو خاضع لهم ، ويتأمل موقف الانسان من كل شىء فى ظل

---

(١) : أنظر مجلة «الكاتب» عدد ٣٥ فبراير سنة ١٩٦٤ مقال بعنوان «ملامح لمسرح اليوم» بقلم يوجين أيونيسكو ، ص ٤٩ .

ذلك النظام حتى نرى العمل الفنى وقد ارتبط ارتباطه الحتمى بالإنسان ، وتخطى حدود الزمان والمكان إلى جوهر نفس الإنسان وذهنه ، وباقى ملكاته المتنوعة .

فرؤية الكاتب المسرحى الجريئة ـ أو إذا صح أن نقول الثورية ـ توحى بطلب التغيير الجذرى ، ورفض القديم ، وإحلال الجديد الذى ينبع من الرؤية الخاصة التى نضجت فى ذهن الفنان .

والثورة أيضا توحى بالموقف المحدد الذى يتخذه كاتب المسرحية أزاء الناس على مختلف المستويات ، وتوحى برفض القائم ونبذه ، بل وادانته سواء أكان ذلك عن طريق السخرية منه أو عن طريق الذين يعيشون فيه ، والذين لا يدركون ـ لوجودهم فى الخضم نفسه ـ فساد ما هو قائم أو على الأقل حقيقته .

وهذه الثورة ـ وخاصة فيما نحن بصدده اجتماعيا وسياسيا ـ يتركز جهد الكاتب المسرحى فيها على فحص العلاقة بين الانسان . وبين مجتمعه مصورا صراعه مع أفراد المجتمع والحكومة ورجال الدين والأسرة مبتدئا بالتشخيص الدقيق منتهيا إلى الإيحاء باقتراح العلاجات الجذرية فى لهجة استنكارية تزرى بالمشاعر العاطفية المرائية ، ولا تستدر إلا دموع السخط مرددة ما قاله تشيكوف أرق الارواح فى المسرح حين اندفع يعلن فى مسرحياته « كل ما أردت أن أقوله هو . أنظروا إلى أنفسكم ، وانظروا إلى حياتكم كم هى سيئة وموحشة » .

ففى مسرحيات سعد الدين وهبه * على سبيل المثال تولد الشخصيات فى ظل

---

* سعد الدين وهبه ينتمى الى تيار أصيل من تيارات الأدب المصرى الحديث بوجه عام وأدب المسرح بصورة خاصة ، هو تيار النقد الاجتماعى والسياسى الذى فرضته ظروف تخلف المجتمع المصرى قبل سنة ١٩٥٢ ، وبعدها ، وظروف احساس المثقفين والكتاب المصريين =

نظام اجتماعى يهيمن عليها منذ البداية راسما مسارها فى سلوكها ، ومحاولة التساؤل من جانب الشخصيات عن مدى صحة هذا النظام بكل ما يحويه من قيم غريبة ، أبرز وجه التحدى الذى يواجه به الإنسان مصيره .

وأساس الصراع هنا إذن يكمن فى توازن كفة الإنسان مع كفة القدر الذى رسم له ، وقدرته على الصمود أو التحدى ، سواء انتهى ذلك بالانتصار أو الهزيمة ومن ثم نرى الأبطال فى مسرح « سعد الدين وهبه » لايحاربون بعضهم البعض بقدر ما يحاربون قوى كأنها هى القوى القدرية القديمة التى تكون غالبا أقوى منهم ومع ذلك فهم لا يريدون التقوقع فيها .

فالنظام الاجتماعى المتعفن يصنع ذلك القدر الأبله ، الذى يصيب من يصيب بلامنطق ولا آلهة تفرضه على الانسان ، ذلك أنه قدر مصنوع من قوى متعددة منها التاريخى والوراثى والبيئى ، بل ومنها ما لا مبرر له على الاطلاق بل تكاد تكون بلهاء ، لا تستند إلى مبررات عقلية ، ولا تنصاع إلى قانون . من هنا فان أى تمسك بمبادىء انسانية صحيحة منطقية أو معقولة ، يعتبر ثورة على هذه القوة المفروضة البلهاء العنيفة التى لا تأخذها الشفقة بأحد لأن مقدرتها على التحطيم أقوى من مقدرتها على التمييز .

ففى مسرحية «المحروسة» ـ على سبيل المثال ـ نرى مدرس الإلزامى (عبده) لم يقبل منطق القدر الذى لم يستطع أن يفهمه أو يهضمه فكانت النتيجة أن هزمه القدر هزيمة باهتة : أى على المستوى الواقعى . بينما فى الحقيقة على

= لهذا التخلف الذى يعانيه مجتمعهم ، وعدم استسلامهم للقوى الخفية والظاهرة التى ترمى الى عزلهم عن القيام بواجبهم نحو هذا المجتمع المتخلف .

المستوى النفسي نرى أن عبده حين ثار على القدر ، فقد رفض تلك البلاهة المفروضة وثار على المصير الذي استسلم له باقي أفراد مجتمعة في تفتيش « المحروسة » .

ولما كان من العسير جدا على كل فنان أصيل في عصرنا الحاضر أن يتنصل من مسئوليته نحو عصره ومجتمعه ، فان أي مشكلة يرن صداها في العالم في مجال السياسة تمس كيان الفن والفنان مباشرة لأن مصير العالم ، ومصير المجتمع الانساني في بلادنا ، وفيما يحيط بنا من بلاد انما هو بطريق أو بآخر يشغل الفنان والأديب .

وهذه ظاهرة تكاد تكون عامة على مستوى الآداب العالمية وعلى مستوى الفنانين والمفكرين في عصرنا الحديث .

---

* لعل هناك صلة قرابة قوية بين « المحروسة » اولى مسرحيات سعد الدين وهبه التى عرضت سنة ١٩٦١ ، وبين مسرحيات النقد الاجتماعي عند توفيق الحكيم ، مسرحيات من نوع (الجياع / مفتاح النجاح / عرفت كيف تموت / عمارة المعلم كندوز) التى كتبت كلها في نهاية الاربعينيات وجمعت في مجلد الحكيم الكبير . مسرح المجتمع .

فرغم أن هذه المسرحيات تدور أحداثها جميعا في المدينة ، عكس المحروسة ، إلا أن الموقف النقدي الاجتماعي ، والمعالجة الكوميدية الساخرة والاعتماد المطلق على الحدث المسرحي الكامل ، والشخصيات النمطية . كلها قسمات فكرية وفنية مشتركة بين الحكيم ، وسعد الدين وهبه ، بل أننا نجد الجذور الحقيقية لمسرحية (المحروسة) وجذور حبكتها في كتاب الحكيم الشهير (يوميات نائب في الارياف) حيث يشكل الصراع بين المامور وبين وكيل النيابة وبين مطامع المأمور الجشعة ، وأهواء اتباعه المنافقين محورا أساسيا من محاور الحركة الدرامية في كتاب الحكيم ، وفي مسرحية سعد الدين وهبه ، ولكن الكاتب المسرحي ــ الجديد في ذلك الحين ــ يضيف الى رؤية الحكيم النقدية الساخرة الى الواقع ، رؤية المستقبل أيضا في شخصية الضابط النبيل المستقيم الذي يرفض الخضوع لاطماع المامور ، أو لأهواء المنافقين جميعا وفي هذه الاضافة يقترب سعد الدين وهبه من موقف جيله الحقيقي .

فنحن على سبيل المثال نرى كاتبا مسرحيا « كتوفيق الحكيم » يلح على فساد السلطة التنفيذية وانحرافها ، واستعدادها للتنكيل بكل من يعارضها ، وتدبير المؤامرات بالصاق التهم الزائفة بكل من يعارضها لإكساب تصرفاتها الصيغة القانونية التى تخدع الجماهير وتسكتها .

ولما كان فن المسرحية ليس مطابقا تماما للواقع ، وانما يسير فى خط مواز له فان الثورة الدرامية غالبا أكثر كلية وشمولا من برامج الدعاة للاصلاح الاجتماعى والسياسى .

وهنا نخلص الى الخط الجوهرى لوظيفة المسرحية فى أوقات مختلفة وأمكنة متباينة ، إذ نراه يدور حول مفهوم واحد أساسى ألا وهو اخراج المتفرج من دوره السلبى الذى يلعبه ودفعه بشكل من الأشكال إلى حلبة (اللعبة المسرحية) التى لا يفترض أن تكون عرضا لموضـــوع معين فى فترة معينة ، وإنما هى الامساك بحلقة من سلسلة متواصلة من الحلقات ، تربط هذا المتفرج — ضمن ما تربط — بظروفه الاجتماعية الحياتية والانسانية أولا وواقعه السياسى ثانيا، معرفة إياه كيف ينظر إلى العالم نظرة جديدة قوامها الاسهام والمشـــاركة لا الفرجة والتأمل السلبيان .

يتضح ذلك فى مسرحية « السلطان الحائر » حين أرادت الغانية السيئة السمعة أن تشترى السلطان فى المزاد ، فتمنع لأن أموالها مصدرها حرام فتعجبت الغانية أن تقبل الدولة أموالها المحرمة من أجل الضرائب ، ولا تقبلها الآن ، مع أن المزاد قد عقد باذن الدولة ، والنقود التى قبلت فى ميدان الضرائب من الغانية هى نفس النقود التى يرفضها القاضى (المداهن) الآن، ويشرع بتحريم استخدامها فى شراء السلطان .

وهنا يقول الوزير الجلاد :

الوزير - هذه المرأة كفيلة أن تجد من العبارات الرنانة فى القانون والمنطق ما تبرر به فعلها ... لا يجب أن تكون هناك جريمة فظيعة خطيرة لا يمكن الدفاع عنها ، جريمة تجلب السخط العام من الشعب كله ، فمثلا يمكن أن تقول إنها جاسوسة ؟

الجلاد - جاسوسة ؟

الوزير - نعم ، تعمل لحساب المغول ، عندئذ سينهض الشعب باجماعه ليطالب برأسها

الجلاد - نعم ، جزاء وفاقا

الوزير - أليس هذا رأيك ؟

الجلاد - وسأرفع صوتى ، الموت للخائنة

الوزير - صوتك وحده لن يكفى ، يجب أن تكون هناك أصوات أخرى غير صوتك ترتفع بهذا الهتاف

الجلاد - ستكون هناك أصوات أخرى

الوزير - أتعرف أصحابها؟

الجلاد - ليس من الصعب ايجادهم

الوزير - نعم يجب إعداد الشهود [1]

---

(١) السلطان الحائر / توفيق الحكيم ص ١٣١ ، ص ١٣٢

فهذا الحوار السابق يكشف مدى العفن الذى استشرى بين رجال السلطة (١) المتآمرين على تلك الغانية الشريفة فى الحقيقة ، والتى يخيل الى ه أنها رمز لسواد الشعب الذى يملك معظم الأصوات ، فهو وحده الذى يملك حق اعطاء السلطان صفته الشرعية ، وبكلمة منه يعزله .

وهذه الغالبية تتكون من الطبقات الدنيا فى المجتمع التى نسيء عادة الظن بها وبمستواها الفكرى والخلقى ، وأن كانت فى حقيقة الأمر شريفة سليمة الطوية ، تعرف باحساسها الخطأ من الصوات .

والمسرح لهذا كله يصبح مسرح حضور - حضور الفنانين والمتفرجين - مسرح حركة ، بمعنى أن يصبح فنا متحركا قادرا على التحريك - على التغيير - يصبح وسيلة من وسائل تغيير العالم ، ومكافحة اللامبـــالاة البليدة التى تغشى الناس مجابهين اياهم بقسوة الحقيقة التى تقول لهم : لستم أحرارا ، ليس بعد ، أن السماء يمكن أن تنقض فوق رءوسكم فى أية لحظة .

ذلك أنه بعد الحرب العالمية الثانية أصبحت وسائل التدمير الأزلى ممثلة فى القذائف الذرية والهيدروجينية ، والصواريخ عابرات القـــاراب والمحيطات والصواريخ المضادة للصواريخ ، كل ذلك يهدد بتحويل العالم فى دقائق الى مقبرة هائلة من الاشعاعات الذرية ، تنتفى معها كل حياة بشرية ، لكل إنسان ، غالبا كان أو مغلوبا .

من هنا لم يعد يكفى أن نوقظ الجمهور من سباته وأصبح من غير المجدى أن نجلس هذا الجمهور واعيا نشيطا ثم يصدر الأحكام .

ان لم يشترك الجمهور بنفسه فى صنع الأحداث وتوجيهها ، فلن يكون هناك

---

(١) أنظر عودة الوعى / توفيق الحكيم ، ص ٦١ / ط دار الشروق / بيروت سنة ١٩٧٤

فرصة أو وقت أمامه كى يصدر أحكاما ، سينتهى العالم قبل أن تنعقد محكمته .

فالمسرح يقوم على الاستفزاز استفزاز الناس للسؤال ، والتساؤل والنظر بعين اليقظة إلى كل مألوف ، ووخز « بالونة كل متورم » الذات وانزال الآلهة من منصاتها إلى مستوى البشر ، كل هذا بحثا عن الحقيقة ووصولا الى اخلاقيات جديدة تلائم كل مرحلة حضارية جديدة تبلغها الانسانية .

ولسنا بحاجة إلى القول بان المسرحية التى تعجز عن استفزاز أهل لغتها ، لن تستطيع فى الغالب أن تستفز أى شعب آخر ، وربما يكون هذا القصور وحده كافيا للحكم عليها بالفقر الفنى والفكرى فى وقت واحد .

ولهذا يخيل الينا أن « الدراما المصرية » يلزمها ـ أن أريد لهـــا استفزاز المصريين أنفسهم ـ أن تكتشف الشخصية الدرامية المصرية المحملة بالقضية المصرية التى يتم إكتشافها ، والتعبير عنها دراميا ، كما سنحاول تلمس ذلك خلال تحديد روافد الفن المسرحى لدينا فى مرحلة التكوين وأبرز اتجاهات هذه الروافد .

الفصل الثانى

الفن المسرحى فى مصر فى دور التكوين روافده وأبرز إتجاهاته

لاشك أن بحث المسرحية المصرية عن نفسها – خلال عمرها القصير بالنسبة لما عداها من ألوان الدراما الأوربية – هذا البحث كان تنقيبا عن أصالتها ، وعن قدرتها على تحقيق وظيفة الفن « الدرامى » العظيم ، بمعنى أن تكون قادرة على اكتشاف الناس الذين تتحدث بلغتهم محملة بهمومهم ومباهجهم ، قادرة على التعبير عن حقيقة هؤلاء الناس لحظة أكتشافها لهذه الحقيقة ، حقيقتهم المتطورة فى الزمن . وليست المتجمدة فى لحظة واحدة من لحظاته ، مع مراعاة كون الدراما المصرية لم تكن تبحث عن نفسها فى غير مجالها الفنى الخاص المتميز والخاضع لمواصفاته وقوانينه الخاصة والمتميزة ، وإن كان مجالا شديد الصلة بكل ما يتعرض له الفكر الانسانى بصورة عامة ، والفكر المصرى – بالطبع – على وجه الخصوص .

ولما كانت المسرحية فى أكثر تعريفاتها تعميما هى مجموعة من الشخصيات تعيش مجموعة من العلاقات ، وتتجسد علاقاتها وأبعادها فى عدد من المواقف والأحداث ، وتعبر عن نفسها موضوعيا بالحوار المتبادل فيما بينها بهدف التعبير عن قضية أو موقف وعرضهما لتوصيل رؤية المؤلف لهـــذه القضية أو تلك

المشكلة فقد كان بحث المسرحية المصرية عن نفسها بحثا عن الشخصية المصرية الدرامية وعن القضية التى تعالجها معبرا عنهما فى شكل درامى .

ولم يكن البحث عن « شكل » خاص للدراما المصرية — هذا البحث الذى لم يعرب عن نفسه إلا مؤخرا مع تقدم موجات التجـــديد الشكلى فى الدراما العالمية - إلا جزءا من بحث الدراما فى العالم كله عن أشكال جـــديدة تعكس المواقف الفكرية الجديدة للانسان فى عصرنا ، وتعكس المفاهيم الفنية والجمالية الجديدة لانسان هذا العصر .

فحين قدم المسرح القومى سنة ١٩٦٤ مسرحية « الفرافير » ليوسف إدريس أحسست - كما سأعرض لاحقا - أن فن المسرحيـة عندنا قد خطا خطوة فاصلة تحويلية ، مستوعبا القديم خاصة ، ولا بأس من الجديد المعاصر ، جامعا بينهما فى تمازج بقدر محسوب نابع من صميم البيئة المصرية اجتماعيا وسياسيا .

لقد حاول يوسف إدريس فى « الفرافير » أن يعود إلى تقليد المسرح الشعبى فاستخدم الشخصية الذكية المضروبة الضاربة ، المستفزة ، المتظاهرة بالغبـــاء شخصية « الفرفور » ، ويقابلها فى مسرح الارتجال ، شخصية كامل الأصـلى ، كما استخدم حيل (السيرك) و (الألعاب البهلوانية « الأكروبات ») ، وبسط على المسرحية مظهرا من مظاهر الكوميديا المرتجلة (١) بتعليقاته على موضـوعات

---

(١) جاء فى معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية الذى أعده الدكتور ابراهيم حماده ص ٢٨٩ تحت رقم ٥٢٨ Commedia dell'arte أو Improvised Comedy

نوع من الأداء التمثيلى اللهوى يقوم نصه إلى حد كبير على ارتجـــال ممثلين محترفين . وقد أنحدرت أصول هذا الفن من الأشكال التمثيلية الشعبية الضاربة أصولها فى أعماق تاريخ الرومان . ولقد عاش هذا اللون اللهوى الشعبى فى ايطاليا فى القرن السادس عشر ، ثم انتقل إلى غيرها من البلدان الأوروبية الأخرى ، وظل قائما هناك حتى أوائل القرن الثامن عشر . ـــ

الساحة وإرشاداته إلى أشخاص حقيقيين افترض وجودهم بين الجمهور ، وإدخاله

= والملهاة المرتجلة أو الكوميديا ديلارتي ظهرت لتناقض المسرحية التقليدية التي كانت تكتب ليحفظها الممثلون . وتقوم على تخطيطة قصصية يرزمها اللاعبون قبل الظهور أمام المشاهدين ، وعند الأداء يكسو الممثلون الهيكل القصصي بالحوار . وكان من نتيجة استعمال شخصيات أساسية وثانوية في شكل ثابت ، ومواقف شبه دائمة ، ونكات شبه معروفة سلفا ، أن أصبحت الملهاة المرتجلة أقل ارتجالية . ولعل أهم الشخصيات النمطية في ذلك النوع من الملاهي الذي كان يستخدم الأقنعة :

• بنطلون Pantaloon وهو تاجر عجوز من البندقية ، ويلبس قبعة وسترة (جاكتة) حمراء وبنطالا فضفاضا ، وخفية في قدميه . ولعل كبر سنه وغرامياته ، وجشعه المادي ، وبخله ، صفات — تضاف إلى مظهره الجسماني — لتجعله مدعاة للضحك والتريقة .

• درتور Dottore : شخصية بولونية دعية تقلد الطبيب في ملابسه السوداء الأكاديمية

• أرلكون Arlequin : وهو شخصية ثانوية كان يعمل كخادم «بنطلون» ومن صفاته الاحتيال والتضحيك ، الوغدية . ثم أطلق الاسم مؤخرا (هارلكون Harlequin) على عاشق شخصية كلومبين ، ثم أصبح الشخصية الرئيسية في التمثيليــة الانجليزية التي كان يطلق عليها « هاريكونيد » .

• زاني Zanni (أي المهرج أو المتنقل)

• كابيتانو Capitano وهو الجندي النفاج — جبان وكذاب ويفتخر ببطولات وهمية .

• اسكاراموش Scaramouch : خادم وغد وأحيانا جندي نفاج .

ولقد اعتمدت الهياكل القصصية في الملاهي المرتجلة — إلى حد كبير — على الملاهي الرومانية القديمة . وكثيرا ما دارت موضوعاته حول العاشقين الشابين اللذين يصلان إلى المال وتحقيق السعادة بعد تذليل العقبات الكئود وذلك عن طريق احابيل الخدم المهرة الخبثاء .

ولا شك أن الملهاة المرتجلة قد أثرت في دراما القــرنين السادس عشر والسابع عشر ، بل انها لاحدى العوامل التي أثرت في موليير نفسه .

وجاء في Dictionary of Literary Terms ص ٢٠ By J R Harmsworth

Commedia Dell'Arte : Improvised comedy, a form of Italian Low Comedy dating fromvery early times.

ما يشبه (حوار القافية) بين السيد و (الفرفور) ، وإنشائه لعـــلاقة تشبه علاقة الحاوى بمساعده ربط بها هاتين الشخصيتين الرئيسيتين وبوضعه ممثله بين الجمهور ، لتمثل دور متفرجة ، وتحقق الصلة المباشرة بين الصالة وخشبةالمسرح .

والواقع أن يوسف إدريس ـ واضعا فن (بريخت) فى التغريب [1] نصب عينه أيضا ـ أعتمد على يقظة الجمهور متجنبـــا فى تعمد الدعوة للاندماج ، والنتيجة أننا نجد أنفسنا أمام مسرح شعبى وعالمى معا ينتمى إلى التراث ويردد أحدث الاتجاهات المسرحية فى وقت واحد ، فهو يحقق القصد الفنى والمبادى ، ويضمن كذلك مشاركة الجمهور اليقظة الذكية فى العرض المسرحى (٢)

---

(١) جاء فى « معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية » الذى أعده الدكتور ابراهيم حماده ص ١٠٨ تحت رقم ١٠٦ : التغريب

يرتبط مفهوم التغريب عادة بمسرح برشت (١٨٩٨ — ١٩٥٦) ، مع أنه لم يخترعه ومفهوم التغريب عند بريشت هو « جعل المألوف غريبا » الصورة المغربة هى عبارة عن عرض لشىء أو موقف مألوف لنا فى اطار من القول أو الفعل يظهره غريبا . أنه القوة التى تجبر المتفرجين على رؤية أو إدراك شىء مألوف كما لو أنه جـديد ويرى لأول مرة . بمعنى أنه عندما نعود على رؤية أو سماع شىء تعودا تاما يصبح من السهل الاعتقاد بأن هذا الشىء هو دائما كذلك ، وأنه سيكون كذلك . ولـكن عندما يقدم الينا شىء جديد نعتقد أنه ليس حتميا ، وعلى هذا قد نقبله ونتنعم به ، وقد نرفضه وننبذه . والآن عندما نغرب شيئا مألوفا لنا ومعتادين عليه ، فاننا نضعه فى وضع الشىء الجـــديد اللاحتمى ومن ثم يمكننا أن أن نقبله أو نرفضه . إننا نستطيع أن نحكم بالرفض أو القبول على الشىء المغرب لأنه أصبح فى حكم الجديد ، ولم يعد فى مركز يفرض حتميته علينا ، لا لشىء إلا لأننا تعـــودنا عليه ، وآمنا بصحته ولاحداث التغريب فى المسرح استعان بريشت فى اخراجه بعرض أفلام سينمائية أو صور فوتوغرافية معكوسة بالفانوس السحرى .

(٢) أنظر نص مسرحية الفرافير « المطبوع فى يوليو سنة ١٩٦٤ ، وكذلك ما أشار اليه المؤلف عن "تمثيل" الرواية ص ١٢ « السطر السابع » المسرح "الأمثل فى نظرى ، ==

والواقع أن العلاقة المباشرة بين العروض المسرحية ، وبين جمهور النظارة تلك التى تجعل من الطبيعى أن يتدخل هذا الجمهور فيما يعرض أمامه من قصص وأحداث أما بالتعليق ، أو بالاستحسان المسموع الصوت ، أو بالتنديد الشديد المصحوب بالعنف - هذه العلاقة قديمة قدم فن يعقـــوب صنوع رائد المسرح المصرى المرتجل اجتماعيا وسياسيا .

يورد يعقوب صنوع وصفا لما كان يجرى فى مسرحه من أحداث مفاجئة تدعو إلى الضحك أحيانا ، وأحيانا تبعث على ابتئاس أهل المهنة ،ولكن الجمهور

=

ص ١٣ السطر السابع « أميل الى الطريقة التى لاتجعل الممثل يندمج ... » ، ص ١٥ السطر الحادى والعشرون: « فالتمثيل زمان ... زمان جدا كان يعتمد أساسا على المرافير ... »، وشخصية الفرفور عندنا فى الكوميديا المرتجلة تشبه ما نادت به جون ليتلوود فى فرقتهـا ورشة المسرح بانجلترا سنة ١٩٤٥ ، وكذلك ما نادى به أنطونين أرتو و أنظر المسرحية المرتجلة فى المسرح المصرى للدكتور الراعى ص ٣٧ ، ص ١١٢ ، ص ٢٤) .

— وكذلك (أنظر المقالات الثلاث التى نشرها يوسف ادريس بمجلة الكاتب اعداد ٢٤ يناير ، ٢٥ فبراير ، ٢٦ مارس سنة ١٩٦٤ تحت عنوان : (نحو مسرح مصرى).

— وكذلك (أنظر نحو مسرح عــربى — ليوسف ادريس ص ١٧١ الى ٢٦٠ و ص ٤٦٧ الى صفحة ٤٩٥ — طبع دار الوطن العربى — بيروت فبراير سنة ١٩٧٤)

— وقد أشار الدكتور الراعى الى أن الرائد فى التأليف المسرحى (توفيق الحكيم) قد فطن الى أهمية البحث عن تبسيط لصورة العرض المسرحى المعاصر فأصدر كتابه (قالبنـا المسرحى) سنة ١٩٦٨ ، ودعا فيه الى العودة الى ما قبل مسرح السامر والاعتماد على فنون الحاكى (أو الرواية) والمقلد والمداح فى انشاء مسرح شعبى حقيقى ، ص ١٤؛ ١٥ من مقدمة (قالبنا المسرحى) للحكيم (أنظرالمسرحية المرتجلة فىالمسرح المصرى للدكتور الراعى العدد ٢١٢ من كتاب الهلال — نوفبر سنة ١٩٦٨ ص ٩١ و٩٢).

كان فى الحالين يتمسك بها أشد التمسك ، ويأمر ان توضع فى صلب العرض المسرحى ، وان تتكرر الليلة بعد الليلة .

فقد حدث أن ممثلا حل محل الملقن ذات يوم ، بعد أن تغيب الأخير لوعكة ألمت به فعهد صنوع إلى الممثل بمهمة التلقين . وكان لايعرفها ، فأخذ يتابع الممثل فيما يقول بدلا من أن يسبقه بالقول ، وتدخل يعقوب فى الموضوع وزجر الممثل الملقن . فما كان من هذا الا أن توجه بالخطاب إلى الممثل الواقف على المسرح وقال له : « لماذا تلقى دورك مسرعا هكذا ؟ أن العجلة من الشيطان ، دعنى ألقنك أولا ، ثم تردد أنت ماأقول بعد ذلك » .

وضج الجمهور بالضحك ، وأخرج صنوع الممثل الملقن من المسرح محقرا فلم يلبث الا قليلا حتى دخـــل المسرح وألقى بنسخة المسرحية فى وجه الممثل . ونشبت مشاجرة ، تدخل صنوع لفضها ، وسط ضحك الجمهور ، الذى أصر فيما بعد على أن يندمج هذا المشهد الكوميدى المفاجىء فى صلب المسرحية وقد نزل صنوع على طلب الجمهور ، واعتبر هذا المشهد العفوى الذى القته الاقدار جزءا من العرض (١) .

وحدث الشيء ذاته فى حالة الممثلة التى كانت تكره زميلا لها كان يشاركها العمل فى مسرحية « غندور مصر » .

كان الممثل يحبها وهى لاتحبه ، وكان فى المسرحية مشهد غرامى يبث فيه الممثل محبوبته لواعج حبه فأدى الممثل المشهد ، ثم اقترب من زميلته وتشوق فيها

---

(١) مجلة (الجيـلة) العدد ٥١ مارس سنة ١٩٦١ ؛ ص ٥٥

وذكرها بأنها مضطرة ، وهى صاغرة إلى أن تسمع وتقبل مطارحته لها الغرام أمام مئات من المشاهدين .

ولم تتحمل الفتاة هـذه المغايظة ، فصفعت العاشق المكروه ، ثم توجهت بالخطاب إلى المتفرجين قائلة ، إن كلمات الدور الذى تمثله لاتصور حقيقة حالها ، فهى تكره زميلها كره العمى ، ونشب على الفور نزاع بين الإثنين ، بينما صفق الجمهور ، وطلب ـ كالعادة ـ أن يعـاد المشهد أمامه فى الليلة التالية (١) .

على أن الحادثة التى تظهر الدور الايجابى القادر الذى لعبه جمهور يعقوب صنوع فى تأليفه المسرحية على سبيل المشاركة فى التأليف وتوجيه هذا التأليف أيضا ـ وليس بمجرد الإصرار على اصطياد الأحداث المفاجئة والإلحاح ، على تضمينها النص المسرحى ـ هى حادث البنت المصرية صفصف ، وما جرى لها فى المسرحية التى تحمل اسمها ، وما انتهى اليه أمرها على أيدى جمهور انعطف اليها ، ولم يرض لهـا أن تقع ضحية لمنطق الأحداث كما أرادها يعقوب صنوع .

والبنت المصرية اسمها صفصف ، وهى فتاة لعوب تنطلق فى غزلها لأكثر من خاطب فى وقت واحد ، وقد أراد لها المؤلف أن تحمل وزر ما أقترفت فى نهاية المسرحية ، إذ تركها وحيدة لازوج لها ، ولا خاطب ، فلم يرض الجمهور بهذه الخاتمة التى لم توافق مزاجه ، وجرى بينه وبين صنوع الحوار الآتى : ـ

[المؤلف : (يسأل الجمهور) ما الذى لايعجبكم ؟

فتى بين المتفرجين : إننا نعرف ياموليير ، أن الآنسة صفصف بنت فاضلة جدا ، لم تغازل أحدا خارج المسرح ، فهى تستحق اذن أن تغفر لها القول الذى

---

(١) مجلة (الجيل) العدد ٥٤ مارس سنة ١٩٦١ ؟ ص ٥٦

تدفعها اليه فى مسرحيتك . وواجب عليك أن تجد لها زوجا جديرا بلطفها وجمالها ، وإذا أتم المشهد الأخير من كوميدياك زواجها ، فسوف نصفق لك ، وإلا فإن نعود إلى دخول مسرحك .

ويضطر المؤلف إلى النزول على رغبة جمهوره المتفرج المؤلف] (١)

هذه النظرة المتحركة للنص المسرحى - كما رأيناها فيما عرف عن مسرح صنوع - والتى لا تفترض له قواما ثابتا لا يتغير وإنما تنشىء له علاقة دينامية مع الواقع المحيط به ، هى من صميم فن الارتجال الذى أشرت اليه حين ابتدأت حديثى عن مسرحية « الفرافير » ليوسف ادريس ، التى يعد أبرز ما فيها من عناصر المسرح المرتجل هو الجمهور الذى لا يرضى له المؤلف المسرحى أن يكون دوره هو مجرد الاستمتاع السلبى بما يجرى أمامه ، وإنما يرى أن دورة هو أن يكون المتفرج المتيقظ الذكى الذى يتابع وينقد ويحكم .

ويضاف إلى ذلك العنصر القديم المتجدد على يد بريشت عنصر آخر عرف عن مسرحنا المصـــرى المرتجل القديم ، ألا وهو (القدرة الذكية على التقاط الحادث الاجتماعى الذى يشغل الرأى العام ، ثم ادخاله مؤثرا إلى صلب العرض المسرحى بغية جذب الجمهور وتحويل جانب من اهتمامه بالحدث إلى اهتمام بالعرض المسرحى أيضا ، فكأن الفنان يدعو جمهوره إلى التعاطف مع فنه ، بعد أن تعاطف هو مع اهتماماته السياسية والاجتماعية ، وفى الوقت ذاته يقوم الفنان بجزء من دوره الرئيسى وهو عرض الحياة ، وانتقادها انتقادا فنيا) (٢)

---

(١) مجلة (المجـلة) العدد ٥١ مارس ١٩٦١ ص ٥٦ .

(٢) (المسرحية المرتجلة فى المسرح المصرى) د. على الراعى ص ٣٤ و ص ٣٥

فقد وصل الينا ـ على حد رواية الدكتور الراعى ـ أن « محمد ناجى » الذى كان أحد أعضاء فرقة الشيخ عطية محمد الذى خلف سلامه حجازى بعد وفاته وأخذ مسرحياته ـ محمد ناجى هذا تقدم أمام الجمهور فى دمنهور ليمثل فصلا أسمه « مدام روجينا »

(دخلت الممثلة المسرح ، فوجدت الخادم نسيم « يمثله محمد ناجى »

(روجينا ـ يانسيم ، النهارده تروح على الجرايد تعطيها صورتى ، وتعلن أن المدام روجينا عاوزة تتجوز ، وتيجى هنا تستقبل الخطاب

الخادم ـ لا أنا ما أقدرش أخلى صورتك فى الجرايد

روجينا ـ ليه؟

الخادم ـ لانها تشبه صورة « ملنر »

« وكانت لجنة « ملنر » المشهورة تزور مصر إذ ذاك ، وأجمع الشعب المصرى على مقاطعتها ») (١)

وفى مسرحية « دخول الحمام مش زى خروجه » التى كتبها ابراهيم رمزى سنة ١٩١٥ مشهد آخر يمثل نقدا اجتماعيا حين تضيق الحال بالحمامى صاحب الحمام الشعبى فى بولاق فيقرر إغلاق هذا الحمام ، ويمضى إلى عمل آخر يتكسب منه فيدور الحوار الآتى بينه وبين « النشاشقى » صبيه و « زينب » زوجة الحمامى :ـ

(نشاشقى : لاياعم أبو حسن ، بس قول لنا انت رايح فين ؟

الحمامى : (آخذنا فى لم الفوط) مش شغلك انت ياواد . إمش هات الحازم والتراجيل ، ولم العدة كلها .

---

(١) المسرحية المرتجلة فى المسرح المصرى د. على الراعى ، ص ٢٤

زينب : مش بس تقول انت حتوديهم فين ، دهدة ؟ انت محدش طرف يأخذ منك سؤال ليه ؟

المحامي : (يوطل آخر بل الفوط ويلتفت) انتو عايزين أقول لكم ؟

زينب : يوه . أمال بنسألك ليه؟

نشاشقى : أمال أحنا قصدنا أيه من الصبح ؟

المحامى : رايح اعمل شاهد زور رسمى فى المحكمة الشرعية

زينب : يادهوتى

نشاشقى : شاهد زور

المحامى : ارتحتم

زينب : ياقضامة ، لحنا وش كده ؟

المحامى : ليه ؟ هو عيب ؟ ما عيب الا العيب ، انا لاحسرق ولا حازنى ولاحقتل ؟) (١)

هذان المشهدان المعبران عن براعة المسرحية المرتجلة فى جذب اهتمام الجمهور بإيراد ما يشغل باله سياسيا واجتماعيا شبيه بهما ما قدمه يوسف ادريس فى « الفرافير » مما كان يشغل بال الناس فى مصر من فساد إجتماعى حين عرضه المشهد التالى .

(السيد ـ مافيش يا ابنى شغلانه عندك الواحد يأكل عيش بعرق جبينه

فرفور ـ فيه ، اشتغل حرامى

السيد ـ طيب أنا مستعد

فرفور ـ تحب بقى تشتغل حرامى كبير واللا متوسط واللا حرامى على قد حاله

---

(١) مجلة الهلال / يوليو سنة ١٩٧١ ص ٩٤ وص ٩٥

السيد ـ ودى عايزة كلام ، حرامى كبير طبعا

فرفور ـ خلاص بقى اشتغل فى التصدير والاستيراد .

السيد ـ والحرامى المتوسط

فرفور ـ أبقى أفتح لك بقى جمعية تعاونية

السيد ـ الا دى ، والى على قد حاله ؟

فرفور ـ ده الغلبان بقى اللى بيسرق بعرق جبينه ، يطلع على مواسير يسطى على بيت ، ينشل له محفظة ، وتطلع فاضية ، حاجه زى كده [1]

وهنا ينبغى أن نشير إلى حقيقة واضحة — قديمة جديدة — فهى يمكن أن تنتمى إلى مسرح الارتجال أو ما يحلو لبعض النقاد أن يسميه بالمسرح الشعبى من ناحية ـ ويصح من ناحية أخرى انتماؤها إلى ما عرف فى عصرنا الحاضر بالمسرح التسجيلى * هذه الحقيقة هى أن المسرح الشعبى أو المرتجل لا يعنية أن

(١) مسرحية الفرافير / يوسف أدريس ، ص ٣٩ .

* المسرح التسجيلى — الوثائقى Documentary Theatre

بدأ المسرح التسجيلى كحركة بظهور مسرحية « النائب — ١٩٦٣ » للكاتب الالمانى هو جنهوث ، والتى أخرجها اروين بسكاتور على خشبه مسرحه الخاص ببرلين الغربية — « مسرح الشعب الحر » . وكانت هذه المسرحية تهدف الى عرض شريحة مقتطعة من التاريخ من خلال رؤية عصرية .

أما بناؤها الفنى فقد أطرح استخدام العناصر البنائية التقليـدية ، فى الدراما كالتعقيد ، والادهاش ، والمفارقة ، واشارة التشويق ، والمفاجأة ونحو تلك الحيـل الدرامية . وقد إستعان الاخراج فى عرض هذه القطعة التسجيلية بوسـائل المسرح الملحمى المعروفة — كالأفلام والشرائح المصورة الا أن إستخدام تلك الوسائل لم يقتصر على تعميق الفكرة المعروضة للمناقشة — كما هو الحال فى المسرح الملحمى — ولـكن ليجعلها جزءا أساسيا وعنصرا جوهريا فى صلاحية العرض العام . ولـكن مهما حاول مؤلف المسرح التسجيلى أن =

ينسى المتفرج أن ما يجرى أمامه، إنما هو مجرد عرض مسرحى، ولا هو يسعى أن يندمج متفرجه فى العرض المسرحى حتى لينسى الزمان، والمكان الذى يعيش فيه، أن المسرح المرتجل أو الشعبى لا يجد غضاضة فى أن ينبه متفرجه كل التنبيه، ويعى تماما أن ما أمامه عرض لقصة من قصص الحياة)[1]

ولعل فيما حاولنا عرضه هنا من ملامح قديمة (مسرح الارتجال أو المسرح الشعبى) متجددة (المسرح التسجيلى) حاولنا - فى عجالة كشف بعض ملامحها

= يلتزم وقائع التاريخ، وبما ينقله حرفيا من وثائق ومن ملفات التحقيقات والقضايا القديمة فوق المسرح، فإنه لا يجرد عمليته المسرحية من وجهة نظره الخاصة، ولا من الضرورات التى تفرضها محدوديات خشبة المسرح . ومن ثم نجده يختزل الواقعة التاريخية التى يقدمها، ويستجيب مجبرا لمتطلبات الزمان والمكان والحوار المسرحى وإمكانية المتفرج على الاستيعاب . ولهذا قد يقال إن المسرح التسجيلى يحاول الاستفادة من المزج بين العناصر الدرامية والملحمية

ومن أشتهر بهذا الاتجاه بيتر فايس (١٩١٦ —) صاحب المسرحية التسجيلية المعروفة « اضطهاد واغتيال جان بول مارا كما قدمته فرقة تمثيل مصحة شارنتون تحت إشراف السيد دى صاد — ٤ ١٩٦ . وهو ألمانى المولد سويدى الاقامة (أنظر معجم المصطلحات الدرامية / د . ابراهيم حماده ص ٢٤٧، ص ٢٤٨ تحت رقم ٤١٦) .

هذا وقوة المسرح التسجيلى تكمن فى أنه يختار من جزئيات الواقع، عينة قابلة للاستعمال والعرض، نموذجا للاحداث الحاضرة والهامة . فهو لا يوجد فى مركز الأحداث لكنه يأخذ موقف المراقب المحلل عاكسا رد الفعل تجاه الأوضاع الحاضرة مطالبا بتوضيحها . وقد وضع بيتر فايس دراسة عن المسرح التسجيلى فى مجلة **Theatre Heute** الالمانية فى مارس ١٩٦٨ وترجمها د . يسرى خميس فى ١٤ نوفمبر سنة ١٩٧٠ من سلسلة المسرح العالمى الكويتية كمقدمة ومدخل لترجمة مسرحية بيتر فايس « أنشودة غول لوزيتانا أو أنشودة أنجولا » .

هذا ولنا عودة الى المسرح التسجيلى حين الحديث عن المسرح الفكرى الرمزى .

---

(١) المسرحية المرتجلة / د . على الراعى، ص ٣٢

فى مسرحية « الفرافير » ـ لعل فى ذلك ما يغرينا ـ بما يفرضه سياق البحث العلمى ـ أن نتبين الروافد التى مهدت الطريق للنقد الاجتماعى والسياسى أمام فن المسرحية المصرية بعد الحرب العالمية الثانية.

وهنا أجد القلم مجبرا على التنويه برد فعل المخالطة * مع أوروبا التى حدثت للمشرق العربى ومصر بوجه خاص ـ تجاه مسرحنا المصرى المرتجل أو الشعبى لتؤكد هذا التأثير الاوروبى ، وما أحدثه من تغيير فى بنية المجتمع الشرقى وثقافته ، فليس من باب الصدفة أن يكون « مارون النقاش » ملما بالتركية والايطالية والفرنسية ، كذلك حال « يعقوب صنوع » الذى يعزى إليه أنه كان

---

* أعنى بالمخالطة ما يعرف باللغة الانجليزية to be blended with وهو أن تمزج نوعين مختلفين بنية الحصول على صنف خاص (أنظر معجم الفرائد الدرية فى اللغتين العربية والأنكليزية HAVA Re. J G المطبعة الكاثوليكية ، ص ١٨٠ ،

وأنظر The Advanced Learner's Dictionary of current English. Hornby (ص ١٠١).

وهذه المخالطة ظهر اثرها فى الإنتاج المسرحى اذ أفرزت أصنافا من المسرحيات المترجمة والمصرية والمعربة ، يقول توفيق الحكيم(وكانت المسرحية الأجنبية المصرة تسمى «اقتباسا» كما كانت الرواية الأجنبية المترجمة بتصرف . . . تسمى « تمصيرا » فى المسرح ولم تكن كلمة الاقتباس دقيقة المعنى اللغوى ، لكنها كانت تعنى فى العرف الجارى أن المسرحية ليست تأليفا خالصا ، ولا ترجمة خالصة ، بل هى نقل الموضوع من جو الى جو ، ومن شخصيات أجنبية الى شخصيات مصرية أو شرقية) أنظر « سجن العمر » ص ٢١٦ / الطبعة الأولى سنة ١٩٦٥ مكتبة الآداب بالجاميز) .

رائد المسرح المصرى (١) كما كان بحق منشىء المسرح العربى فى مصر(٢) .

كان الزمان هو عام سنة ١٨٧٠ ، أى عقب الاحتفالات الباذخة بافتتاح قناة السويس وما شملته من وسائل الإمتاع والترفيه التى استوردها الخديوى اسماعيل من الخارج تكريما لذوى الرءوس المتوجة وغير المتوجه ممن دعاهم حينذاك وأغدق عليهم نعم الحياة المادية والفنية ، وكان قد أمر بانشاء مسرح جميل بالقاهرة ، فأنجز بناؤه فى أسابيع قليلة على جزء من أرض ميدان الأزبكية ، وعرف بمسرح « الكوميدى » Théâtre de la Comédie وجلبت للتمثيل عليه فرقة فرنسية قدمت من الروايات الرائجة فى باريس (٢) إذ ذاك ما يعجب ذوق الخديوى وأصدقائه وكان افتتاحه فى ٤ يناير سنة ١٨٦٩ وشهدت القاهرة - فى الوقت نفسه تقريبا - بناء دار جميلة أخرى للتمثيل ، هى دار الاوبرا التى أفتتحتها الامبراطورة أوجينى يوم أول نوفمبر سنة ١٨٦٩ ، وصفقت فيها الاوبرا « ريجوليتو »

---

(١) أنظر مجلة « عالم الفكر » الكويتية — المجلد الثانى — العدد الثانى سنة ١٩٧١ ص ٢٠٧ ، ٢٠٨ .

(٢) يقول الدكتور محمد يوسف نجم فى كتابه « المسرحية فى الأدب العربى » دار بيروت للطباعة والنشر سنة ١٩٥٦ صفحة ٤٤٥ - ص ٥٤٦ « أقام يعقوب صنوع دعائم المسرح العربى فى وقت مبكر ، وسبق به آثار الفرق اللبنانية والسورية التى جاءت إلى مصر لتنشر أصول هذا الفن فى واديها . وقد كان من الممكن أن يمتد أثر المدرسة المصرية المسرحية ، التى كان صنوع رائدها ومعلمها الاول لولا تدخل السياسة وافسادها على صنوع عمله الفنى الجديد الذى نبع من طبيعة الشعب ، وكان من اليسير أن يمضى فى طريق التطور الطبيعى المنشود ، فيخلق مسرحا مصريا قومياً » .

(٢) J Douin : Histoire du régne du khédive Ismail Rome 1934, T. 11, p. 104.

تأليف الموسيقى الايطالى الشهير « فردى » ولم يكن فرغ عندئذ من « عايدة » التى كلف بتلحينها خصيصا لهذه الدار(١).

وكان الخديوى يؤثر نفسه فى قصوره بمسارح خاصة يدعو اليها لإحياء لياليه ما يروقه من الفرق الأجنبية والندماء ، بل أن فرقة « يعقوب صنوع » ذاتها نالت - بعد نجاح عرضها بين طبقات الشعب - شرف التمثيل على مسرح الخديوى الأنيق بسراى « قصر النيل » .

رأى يعقوب إذن حركة قيام هذه المسارح ، واسراف الخديوى أسماعيل فى انفاق أموال الدولة عليها . وأدرك أن الحياة التمثيلية المستوردة كانت حياة زائفة لا تمس الشعب - الذى يجهل الايطالية والفرنسية - وإنما تقتصر على تلبية الخديوى وحاشيته ، وعلى وصل الجالية الاوروبية بما يعرض على مسارح أوطانها من انتاج غث اوسمين

وأما أبناء البلد ، فكانوا لا يعرفون تزجية الفراغ بأفضل من السمر فى المقاهى أو تشنيف آذانهم بغناء المطربين والمطربات . لم يكن لهم عهد بالتمثيل . ولم يكن لهم بعد سبيل إلى أن يفهموا ما المسرح ؟ على الرغم مما يدخره لهم من تلبية لحاجات إجتماعية وفكرية وسياسية وفنية كانت تلح عليهم اذ ذاك .

تخير يعقوب صنوع - فيما رواه عن قصة انشاء مسرحه — منصة متواضعة كان يظهر عليها الموسيقيون والمنشدون فى مقهى نثرت موائده فى الهواء الطلق بحديقة الازبكية (وفى تلك الحقبة ، أى فى سنة ١٨٧ كانت فرقة فرنسية بجيدة من الموسيقيين والمغنيين والممثلين ، وفرقة مسرحية إيطالية ممتازة تقدمان

---

(١) J. M. Careé : Voyageurs et Ecrivains Francaisen Egypte Le Caire, 1932. T. 11, p. 224.

للأوروبين من أهل القاهرة أطيب متعة ، وشهدت جميع ما قدمه هذا المقهى الموسيقى ، فان الفرنسية والايطالية لغتان أحبهما حبا جما ، وقد درست كبار كتابهما المسرحيين . وهل ينبغى أن أعترف ؟ نعم أن الفصول الهزلية القصيرة
* (FARCES.

---

* هزلية (FARCE) مصدر المصطلح هو الـكلمة اللاتينية Farceri بمعنى (يحشو)وكان المقصود : حشر بعض المشاهد المضحكة فى العروض التمثيلية الـكنسية . ثم تطورت الـكلمة لتعنى : تمثيلية تعتمد فى توظيف المرح ؛ والتهريج ، والتناقضات ، والحركات البدنية المازلة. كل ذلك وغيره يساق دون تقيد باحتمالية تصديق الاحداث ، أوالشخصيات ، أو الأفـكار، لأن الغرض الاساسى من الهزلية هو أثارة الضحك والترفيه ... وفى القرن الماضى ازدهر هذا اللون كجنس درامى على يد لابيش وجورج فيدو فى فرنسا ، وبنيرو فى انجلترا ، ولايزال لهذا اللون كتاب ومعجبون .

ولقد تلمذت الملهاة المصرية فى فترة إشتداد عودها على يد كتاب الهزلية من الفرنسيين ثم استقلت ملامحها الخاصة فيما بعد ، وأن لم تزل مسارحنا التجارية تنهب الرصيد الهزلى فى المسرح الفرنسى القديم (أنظر معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية د . ابراهيم حماده ص ٣١٣ تحت رقم ٥٨٧) .

وكذلك أنظر : **Dictionary of Literary Terms**

By J R. Harmsworth Ph, D. Page 45

Coles publishing company, London, 1968.

Farce = Originally any insertion in the church liturgy. Later farces were the comic scenes intrpolated in the early liturgical plays. The word now refers to any play which evokes laughter by such devices of low comedy as physical buffoonery rough wit, the creation of ridiculus situations and which is little concerned with subtlety of characterization or probab — ility of plot .

والمسرحيات الكوميدية والتمثيليات الغنائية (Opérettes) والمآسى التى أداها الممثلون على هذا المسرح هى التى أوحت لى بفكرة تأسيس مسرحى العربى ، وأعاننى الله على إنشائه ، ولكنى قبل أن أشرع فى إنشاء مسرحى المتواضـــع درست دراسة جدية ، أدباء المسرحية الاوروبيين ، لا سيما جولد ونى وموليير وشريدان فى لغاتهم الاصلية ، أى الفرنسية والايطالية والانجليزية وحين أنست أنى أجيد بعض الاجادة فى المسرح كتبت تمثيلية غنائية من فصل واحد باللغة الدارجة ... واقتبست للمقطوعات الغنائية ألحانا شعبية ، وعلمت الرواية لنحو عشرة فتيان أذكياء انتخبتهم من بين تلاميذى ، وارتدى أحدهم ملابس النساء ليقوم بدور العاشقة) [1] .

هكذا استطاع صنوع أن يحدث حدثه الجديد ، وأن يقدم أول فرقة مسرحية مصرية ، تخاطب الشعب بلغته ، وتلائم مستواه وتعالج شئونه حيث بدأ بروايات خفيفة لا ترمى إلى أبعد من الاضحاك والتسلية - شأن مسرح الارتجال أو المسرح الشعبى وربما الكوميديا بالارتى [2] .

كانت المقطوعات الغنائية التى تتخللها جزءا هاما فيها ، ثم أراد المؤلف - بعد أن أفلح فى اجتذاب الناس بهذا الفن السهل - أن يمزج بالهزل جدا ، وبالمرح

(١) أنظر مجلة (المسرح) القاهرية العدد ٧٤ سبتمبر / أكتوبر سنة ١٩٧٠ ص ٧٤ . وأنظر (المسرح) د محمد مندور ص ٣٢ ، ص ٣٣ .

(٢) يقول يوسف إدريس فى كتابه (نحو مسرح عربى) ط . الوطن العربى بيروت فبراير سنة ١٩٧٤ ص ٢٦٦ (هذه التى يسمونها الكوميديا ديللارتى هى بنصها وبصها السامر الفعى المصرى ذلك الشكل البدائى من حالات التمسرح الذى كان قائما وموجودا منذ عصور ضاربة فى القدم والذى لا يزال موجودا الى يومنا هذا ، كل ما فى الأمران السامر لم يعن بدراسته أحد ولم يجد له (خواجا) يعطيه اسما لاتينيا عويصا ويثبته فى كتاب) .

والطرب دروسا أخلاقية ، فتناول ما بداله من أسباب فساد المجتمع وتفكك الأسرة ، حتى ينفع جمهوره الذى أقبل عليه ووثق به ، أى أن مسرح صنوع ينزع إلى التهذيب والميل إلى التعليم والإصلاح والوعظ والارشاد ، وأى عجب فى ذلك ؟ ألم يكن يعقوب صنوع معلما قبل — وبعد — اشتغاله بالمسرح ؟ .

لقد كان يظهر على المنصة فى ختام السهرة أو فى مستهلها ليشرح النظارة ماشاهدوا أو ما سيشاهدون ليعرفهم بأصول فنه ، ومعانى رواياته ويبصرهم بواقع حياتهم أو يقنعهم بأفكار جديدة فسرحه كان منبرا حيا يتناقش فيه مع جمهوره — كما سبق أن عرضت * — من الشعب اليقظ ذى النفس المتحفزة مما جعل الخديوى وحاشيته يخشون خطره على سلطانهم فيسارعون إلى إغلاق مسرحه .

ذلك أن يعقوب صنوع — رغم مواصلته السير على درب المسرح الغنائى الذى كان آخذا بقلوب الجماهير (١) — كان وعيه الفنى مرتبطا بما يحدث من تطور فى

---

* أليس هذا ما حاوله (برخت) بعد ذلك فى مقدمة مسرحياته ؟ لايقاظ الجمهور وجعله حكما فيما يقدمه أمامه ، وأطلق عليه اسم المسرح التعليمى أو الملحمى الذى يعتمد عنصر التغريب منهجا ؟ (الباحث)

وقد كان مولبير الذى عرف صنوع الكثير عنه حتى سمى موليير مصر — خطيبا لفرقته المسرحية حيث كان ينحصر عمله فى الخروج على المسرح بعد كل عرض ليخطب فى الجمهور ويشكره على تشجيعه القيم ويجيب على أسئلته (أنظر المقدمة التى كتبها الدكتور محمد محمد القصاص للاعمال المختار لموليير رقم (١) من سلسلة المسرح العالمى الكويتية يناير سنة ١٩٧١) .

(١) أنظر مؤلفات محمد تيمور / الجزء الثانى / ط . الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٧٣ ص ١٦٩ ، ١٦٢ يقول محمد تيمور لاتنكر على الشيخ عبقريته فى التلحين العربى فقد كان يؤلف النغمات المسرحية ويغنيها بصوته الجميل فيجتذب قلب جمهوره ويمتلك عليه نفسه ..ومازالت ألحانه تدنى إلى الآن حتى أن بعضهم كان ينظم لها كلاما هزليا ويغنيها فى الكازينو دى باريز) .

العالم العربي ، هذا الوعى أخذ يحثه على التعجيل بالتطور ، وتخطى المرحلة الغنائية الى مرحلة المسرح الاجتماعى الكوميدى الهادف ، ومن هنا نجد المتأمل فى مسرحياته القصيرة الباقية لا يعثر إلا على أقل القليل من الأغانيات القصار .

أى أن الكثير من أدوار الشيخ سلامه حجاوى المسرحية — فيما بعد كانت تنفصل فى ذهن الجمهور وذوقه ، عن صلب المسرحية ، وكانت مطلوبه لذاتها ولقيمتها الغنائية ولصوت صاحبها اذ كان مسرح الشيخ سلامه حجازى ذروة الصياغة الغنائية الموسيقية ، بل تسللت الاغانى رغم أنف أعتى شخصية تراجيدية فى ذلك الحين (جورج أبيض) تسللت الى مسرحياته التراجيدية أوديب الملك ، لويس الحادى عشر ، عطيل — وفرضت هذه الأنغام نفسها على أحداث تلك المسرحيات ومناخها العام فرضا سخيفا متعسفا . فمن ألحان مسرحية (أوديب) .

دهم الوباء بيوتنا فغدت تنوح وتندب
فنلاهموت جيمنا أوديب فهو لنا الأب

أوديب ياغوث البلاد أوديب يا بطلا عجيب
أوديب يا ليث الطراد أنقذ بلادك يا أوديب

ومن ألحان مسرحية (لويس الحادى عشر) لحن الرجاء :

غوثك اللهم يا رب العباد يا مجيبا لدعاء المستجير
ورحمة منك بنا يوم المعاد يا غفور يا رحيم

انظر : عدد ٧٤ من مجلة المسرح القاهرية سبتمبر / أكتوبر سنة ١٩٧٠ ص ٧٤

* دليلنا على ذلك على سبيل المثال — نهاية مسرحية (الضرتين) حيث يغنى قبل اسدال الستار :

اللى بده يجعل عيشته مرة يدخل على أم أولاده ضرة
أما اللى بده يعيش فرحان ما يعمل لوش قلاده من النسوان

(أنظر : المسرح العربى / دراسات ونصوص / د . محمد يوسف نجم)

وهذا يعنى ـ فى عرفنا ـ أن صنوع كان يطمح إلى تخليص المسرح من سلطة الموسيق ، بل والاتجاه إلى الواقع وتحميله غايات إجتماعية وسيـــاسية منتقيا شخصياته المسرحية الممثلة للواقع الاجتماعى والسياسى من الطبقة الوسطى والطبقة الدنيا : من التاجر والطبيب ، والموظف ، والسمسار إلى « الحشاش » والجارية والخدم والمكارى .

أما عن موضوعات مسرحياته ، فهل ننسى أنها كانت تناقش بعض الأمراض الاجتماعية ، وعلى رأسها مشكلة تعدد الزوجات ؟ .

نجد ذلك فى مسرحية « الضرتين » ـ على سبيل المثال ـ وقد استشهدنا بها فى هذا المجال لجرأة موضوعها الاجتماعى من ناحية ، وللأزمة التى أثارتها فى تاريخ هذا المسرح المصرى الناشىء آنذاك لقد أعجبت هذه المسرحية الجمهور وأغضبت الخديوى .

وهى مسرحية قصيرة ، من فصل واحد ، يتضمن ستة مناظر ، ويمثلها أربعة أشخاص فقط : (أحمد المسمى ملك ، بمجر المسمى وزير ، صابحة ، فطومة) . وهذا التركيز يتيح للمؤلف قوة فى إبراز المعانى التى يهدف إليها . ونرى مباشرة فى الفصل الأول (صابحة) زوجة أحمد بمفردها ، تكلم نفسها ، ثائرة على زوجها الذى قرر ـ بعد المعيشة معها خمسة عشر عاما ـ أن يقترن بامرأة ثانية تستنكر جحوده ، وتستعرض صفاتها ومزاياها ، ولا تستسلم للهزيمة ، بل تبيت له الكيد وتضمر له الانتقام .

ويحضر زوجها ، فتتكلف أمامه عدم الاكتراث ، لنزولها إلى مرتبة الزوجة القديمة ، ويحاول هو أن يسترضيها بعبارات النفاق ، زاعما أنه ما أقدم على هذا الزواج الثانى إلا ليوفر لها الراحة

لم يمض ليأتى « بفطومه » من بيت أبيها . وتظل « صابحه » وحدها على المسرح فتطلق العنان لغيظها وتكرر تهديدها ، لا سيما وقد تضاعفت الغيرة فى قلبها بعد أن فهمت من زوجها أن « فطومه » تصغرها سنا .

ويدخل « احمد » ومعه « فطومه » وفى يده منديل طواه على شىء من الفاكهة ويتطاير الشرر منذ تبادل عبارات التقديم والتحية ، وعبثا يحاول أحمد أن يؤلف بين المرأتين ، تقول « فطومه » عن « صابحة » : -

— « ستى أم محمد » باين عليها وليه طيبة وأنا بديت أحبها ، وعلشان خاطر عيونك ياملك ، ابقى اعتبرها زى أمى وأطاوعها .

وتستاء الزوجة الأولى ، ولكنها تكتم غضبها ، ونسمعها تقول على حدة : -

— شوفوا كلام التقطيم قال زى أمها ، معناهـا بتسمعنى بذوق إنى عجوزه ، بس يخرج السوق وأنا أفرجها على العجوزة وما تعمل .

وتفلح فى إخراجه ، وهو لا يذهب إلى السوق ولا إلى العمل ، بل إلى حيث يدخن الحشيش ، وحيث يلقبه أمثاله من بنى « شداد » بالملك .

ويخلو الميدان « لصابحه » فتهاجم غريمتها وتعين لها وظيفتها فى البيت :

— تخدمى على وتكنسى وتطبخى .

وترفض الزوجة الجديدة ، المعتدة بصباها وجمالها أن يكون ذلك مكانها ، ولكنها لا تبدى معارضتها حتى يعود « الملك » وبصحبته أخوها « بعجر » - الوزير - صديقه الحميم ، ويريد هؤلاء الثلاثة أن يفرحوا ، فيتأبط بعجر « الدربكة » ويقترح أن يغنوا معا « ياما أحلى اجتماع الحبايب » فتمتنع « صابحة »

أولا ، ثم تشترك فى ترديد المذهب وهى عابسة ، ، بعد فراغ « بعجر » من الغناء ، يقول ناقدا :«

— بس ياخسارة ان الولية العجوزة دى حسها وحش وبشعوبتخسر المذهب لأن المذهب كان رايح على طالحه جايته على أبوزعبل .

وينشب الشجار ، ويحمى وطيسه بين (بعجر) وأخته من ناحيةو (صابحه) من ناحية أخرى ، ويقف (أحد) موقف المتفرج المحايد .

يشهد تبادل الضربات والعضات من كلا الجانبين ، ويأبى أن يتدخل ضد امرأته الأولى ، فتلومه الثانية وتعتدى عليه ، وكذلك تلومه وتعتدى عليه (صابحة) . ويضيقان الخناق عليه حتى يعلن طلاق الاثنتين بالثلاثة وطردهما مع (بعجر) .

وبعد خروجهم يخلو الزوج إلى نفسه مشيدا بمزايا (عيشة العازب) مستدركا بأن عليه البحث عن (بنت الحلال ولا اتجوزش عليها) .

وتعود الزوجة الأصلية (صابحة) ذليله لتصلح ما أفسده فى حقيقة الأمر تصرف الزوج الجشع ، فيجيبها مشيرا إلى الجمهور .

— طيب علشان خاطر عيون أسيادنا دول اللى شرفونا الليله بروياهم راح أردك ، ويغنى قبل إسدال الستارة :

اللى بده يعمل عيشته مرة   يدخل على أم ولاده ضره
أما اللى بده يعيش فرحان   مايعمل لوش قلاده من النسوان

ولعلنا نلاحظ فى هذه المسرحية أنها تنقل الواقع بلا تصرف ، وتكثر فيها ملامح المسرح المرتجل من حركات الضرب والكلمات الغليظة والوعظ المباشر كأن يقول الممثل للجمهور شيئا دون أن يسمعه زميله الواقف بجانبه ، ولكن يجب ألا ننسى الإطار التاريخى الذى قدمت أثناءه المسرحية ، فقد كان ذلك

مستوى الجمهور وجمهور المسرح المرتجل ، والكوميديا الشعبية التى تعظ الناس مستخدمة كل الأساليب حتى الغناء فى سبيل إيصال الهدف الاجتماعى .

لقد كان المقصود من هذه المسرحية ـ قبل الامتاع الفنى ـ ذلك الدرس الاجتماعى الذى وضعه صنوع نصب عينيه ، ودليلنا على ذلك أن صنوع حين تقديم تلك المسرحية كان يقف بنفسه خطيبا أمام جمهور المشاهدين يعظهم خاتما موعظته بتأنيب من يصور لهم حمقهم المغرور أنهم يستطيعون « العدل » بين أكثر من امرأة مشتدا فى تقريعهم قائلا .

« وبينكم كثيرون ـ يمكننى أن أشير اليهم بأصبعى هذا ـ ليس فيهم من صفات الرجولة جزء من مائة . ومع ذلك يبيحون لأنفسهم أن يقتنوا مئات النساء إمعانا فى الترف » .

وهكذا فإن عرض مثل تلك المشكلة ـ تعدد الزوجات ـ فى مجتمع ما زال فى بدء سعيه البطىء إلى الاستنارة الاجتماعية ، هذا العرض قد جعل لمثل ذلك المسرح شهرة خلقت له أصدقاء وأعداء .

وقد جاء الخطر على ذلك المسرح من الأعداء وهم طبقة الأثرياء ممن لهم « حريم خاص » من شتى ألوان النساء .

وليس بعازب عن ذهننا أن الخديوى اسماعيل وبطانته من « الباشوات » كانوا من هذا الصنف حتى إن صنوع قد اعترف بما أبداه اسماعيل من سخط على هذه المسرحية حين عقب عليها تعقيبا بذيئا . ورأى رأى الخديوى رجال حاشيته فأوقف عرضها .

على أن مسرحية « الأميرة الاسكندرانية » لم تكن أقل ـ من سابقتها « الضرتين » ـ خطرا فى نقدها السياسى الكامن الموجه إلى الخديوى وطبقته الإجتماعية ذلك أن مغزاها ليلقى من أذهان الشعب فكرة « تفوق البكوات » و« الباشوات » ،

ويمحو امتيازات الأكابر وأصحاب الألقاب ، ويتضمن دعوة إلى المساواة فى عهد كثرت فيه المظالم ، والإنسان بعمله وأخلاقه لا بحسبه ونسبه .

والمقصود « بالأميرة الإسكندرانية » « عديلة » ابنة « مريم » السيدة المصرية المتفرنجة التى تمعن فى تكلف أساليب الحياة الاوروبية ، وألفاظها منذ أثرى زوجها الإسكندرى « ابراهيم » ونال وسام «المجيدية » ، لقد حرصت « مريم » على الرحيل إلى « باريز » كل صيف حرصا منها على مخالطة أرقى الطبقات ، بل وفرضت على زوجها أن يتحدث بالفرنسية ، وكذلك خادمها « حسنين »

وأرادت مريم المتفرنجة أن تفرض هذا التفرنج على ابنتها « عديلة » فتزوجها من فتى فرنسى يدعى « فيكتور » يحمل لقب « شفالييه » بينما « عديله » كانت تحب موظفا صغيرا يدعى « يوسف » فلم تجد « عديلة » وحبيبها « يوسف » مفرا من طغيان الأم المتفرنجة إلا بحيلة بارعة ، هى أن يتنكر « يوسف » فى شخصية « فيكتور » ، وهكذا يعقدان زواجهما بموافقتها . وعندما تتكشف لها الخدعة فى المشهد الأخير، وتثور ثائرتها على صهرها المتواضع الأصل، ويسخر منها زوجها :

ابراهيم (يقطع النشان الذى فى صدره ويعطيه لمريم) ما تزعليش ياحبيبة عينى خذى نشانى أهه وعلقيه له .

الكونت ماحدش منا اتولد ومعاه رتب . الإنسان يحصل أعلى درجات الشرف بسلوكه الحميد وأمانته واسمه الطيب لان الأمير أمير الأخلاق .

ثم يضيف : ـ

الكونت   ما تفتكريش ياستى ، الشاب دا فى أقرب وقت بشطارته يضيف أعظم الناس .

إن يعقوب صنوع كان رائدا مسرحيا مصريا للنقد الاجتماعى والسياسى. لقد استخدم كل حيلة فنية له لاستنباط الضحك فى مسرحه ، وفهم تمام الفهم أن عنصر « الفرجه » الذى لازم المسرح المرتجل أو الشعبى ، ينبغى أن يكون سبيله إلى التهذيب الخلقى وعلاج آفات المجتمع ، والدعوة إلى مزيد من العدل من خلال مقدرة فائقة على إدارة الحوار بلغة عادية أصيلة فى واقعيتها ، سجلها يعقـــوب صنوع من معايشته للناس ، وملاحظتهم فى دقة ، حتى إن كثيرا من التعبيرات العامية التى أوردها صنوع فى مسرحياته لم تزل تجرى على ألسنتنا حتى الآن مثل : « جاى من باريس فى علبه ـ قلنا كده قالوا اطلعوا من البلد . (١) »

وإذا كان يعقوب صنوع قد فتح الطريق أمام الكوميديا الاجتماعية والسياسية آخذا من المسرحية المرتجلة أو الشعبية مستنيرا بما أفرزت المخالطة مع أوروبا من نتاج مسرحى ، فإن محمد عثمان جلال يشترك مع يعقوب صنوع فى تطعيم الكوميديا المصرية بالرافد الأوروبى العالمى الإنسانى الهام ، ألا وهو التمصير عن أصول عالمية ، وهو نفس الطريق الذى سلكه فيما بعد كل من بديع خيرى

---

(١) « فنون الكوميديا من خيال الظل إلى نجيب الريحانى » ـــ الدكتور على الراعى ـــ كتاب الهلال العدد ٢٤٨ سبتمبر سنة ١٩٧١ ص ١١٧ ، ١١٨ .

* وأنى أرى أن عنصرى « الفرجة » والبراعة فى « امتلاك ناصية الحوار » اللذين تميز بهما مسرح صنوع قد وجدا طريقهما إلى مسرح توفيق الحكيم الاجتماعى على وجه الخصوص فيما بعد .

ونجيب الريحانى (١)*.

ولا يتطرقن الظن الينا بأن عملية التمصير تلك كانت أمرا سهلا ، ذلك أن عثمان جلال لم يدخر وسعا حين تمصيره مسرحيات « موليير » - كالشيخ متلوف على سبيل المثال - فى انتهاز كل فرصة لخلق شخصيات مصـــرية حقيقية مستعينا « بموليير » كنقطة انطلاق مستخدما تجاربه الشخصية ، وبيئته المحلية بعد ذلك لخلق شخصيات مستنبتة فى مصر ، بل كاد يصـــل تمصيره فى بعض الأحيان إلى درجة أصبحت فيها بعض المواقف بما فيها من شخصيات وحوار ونقاش مصرية خالصة .

ففى الشيخ متلوف - الممصرة عن « تارتوف » لموليير - ما أن ينجح عثمان جلال فى تحويل « تارتوف » من قس فرنسى إلى « فقى مصرى اسمه متلوف حتى يشعر - عثمان بصفته محولا - ناجحا إلى إلى حد ما خالقـا شخصيـة الفقى « متلوف » - بأن قدرته فى التمصير ، تبيح له أن يخرج هذه الشخصية عن نهج « موليير » فى جعلها أكثر انتماء إلى البيئة المصرية ، ففى المنظر الثالث من الفصل يدخل متلوف شرها على « أنيسة » - التى سبق لهـا أن تمنعت عليه وتعففت ، ثم ها هى ذى تطلبه الآن - وقد ركز كل شراهتـه على محاسن حبيبته الجسـدية منتهزا أول فرصة ليمد يده إلى جسمها ، قارصا يدها ، متحسسا فخذها ، عابثا بما يحمل صدرها من لحم وزينة معا .

---

(١) « فنون الكوميديا . . » د . على الراعى ص ١٣٧ .

* ولا تفوتنا الإشارة هنا إلى أن بديع خيرى والريحانى قـــد أفادا ايضا من بعض الشخصيات النمطية لشخصية العمدة وتابعه فى مسرحية « دخول الحمام مش زى خروجه » التى وضعها ابراهيم رمزى عام ١٩١٥ .

والواقع - كما يحدثنا الدكتور الراعى (١) - إن بعض هذا موجــــود فى « موليير » فعلا ، ولكن ليس بمثل هذه الصراحة ، فوليير يجعل « تارتوف » يمد يده إلى الركبة، أما عثمان جلال ، فإنه يرفع الحدود ليمسك متلوف بالفخذ ، ثم ملاعبة لحم الصدر بل يعترف متلوف بعشق صارخ علانيـــة لأنيسه بآثار مفاتن جسدها عليه .

متلوف : من كان ينظر دى المحاسن والجمـــال
يجود بروحه فى الهوى من غير سؤال
وان كنت أنا أذنبت فى هذا الطلب
خدك ... وعنيكى أهم دول السبب
ما شفت مره الردف والطرف الكحيل
والخصر إلا صرت أنا زيه نحيـــل

ثم هذا التثنى والتأود الذى أضفاه عثمان جلال على أنيسة ، جعلها أقرب إلى ما يرغبه المجتمع المصرى - ومظامه - فى صورة المرأة تلك الأيام عما يبعد كثيرا عن الأصل « الموليرى » - تقول أنيسة :

آه ، أف ياسى الشيخ ليه تقرص كده ؟
(طبعا الفرنسيون أو النص الفرنسى لا يمكن أن يكون فيه «أف»)
ما تحطش إيدك دى هنا أحسن بنير
فى الأصل الفرنسى : أرفع يدك ، أنا مفرطة الحساسية

هكذا كاد عثمان جلال ، أن يرتفع بمستوى التمصير فى بعض المواقف الهامة

---

(١) فنون الكوميديا ... / د على الراعى ص١٢٧ .

فى المسرحية ـ ذات الطابع الانتقادى الاجتماعى ـ إلى الحد الذى تصبح فيـــه هذه المواقف ، مصرية خالصة ، حتى لو أدى ذلك إلى الخروج على مواصفات المجتمع الأجنبى ، والتصـــوير المسرحى الأصلى الذى صدرت عنه هـذه المواقف .

ولم يكن هذا التمصير الذى لجأ إليه عثمان جـلال إلا تنفيسا لرغبة مكبوتة عنده التأليف المسرحى ، خاصـة فى جانب المسرحية الانتقـادية الاجتماعية المكتوبة بالشعر العامى * التى كانت ثمرتها الفجة الوحيدة لديه ـ فيما يظن ـ مسرحية :

« الخدامين والمخدمين » سنة ١٩٠٤

والواقع أن مسرحية « الخدامين والمخدمين » ليست مسرحية بالمعنى المفهوم للكلمة ، إنها لوحات شعبية زجلية ، تصور أحد « البكوات » أثناء بحثه عن خادم يأتمنه ويستطيع أن يقوم بأعمال البيت الكثيرة ، وما يعانيه من المخدم الماكر الذى يستخدم مهنته للقيام بعملية سرقة منظمة . وغير ملحوظه لصاحب البيت هذا مع عرض لوحة للخادم المتواطىء مع المخدم ، وأخرى للخادم الأمين الذى يرفض السرقة ، ولكنه غير واثق بجدوى الشكوى للشرطة أو النيابة .

---

* ولقد برز أثر عثمان جلال فى فنون المسرحية الشعرية العامية عند بيرم التونسى ومحمد عبد المنعم (أبو بثينه) وفؤاد حداد ، وتوفيق الحكيم فى مسرحياته المجهولة والتى تحدث عنها وكشف النقاب عن أصولها الناقد فؤاد دواره باعداد مجلة المجلة أرقام ٨٨ (مايو) ٩٨، (يونيو) ، ٩٠ (يوليو) سنة ١٩٦٤ وكذلك باكثير فى مسرحية (الفلاح الفصيح).

(البيك المخدوم والحاج سيد المخدم)

البيك :

يا حج سالم أنا أقريك السلام
أنت اختيار صالح كان راجل تمام
أحل معى معروف وخليك مستوى
وانضر لنا سقا يكون راجل قوى
يطلع القرب ويكلف لى الحمار
ويأخذ المقطف يجيب لحمه وخضار
لكن أنا بدى الأمانة ياجدع
ولا أحب الزور وأفعال البدع
ومرحبا بك فى جميع ما تطلبه
بس أنت ساعدنى على اللى أرغبه (١)

... ...

... ...

(البيك وسيد الخادم ، الخائن)

البيك :

قولى أنت ياسيد بقا على الصحيح
بلفظك الرايق وقولك دا الفصيح
هو المحترم فى غيابى قال لك إيه
على السلوك اللى يريد تمشى عليه
أنت بقيت وصرت فى ذمتى
لما أتيت بيتى وصرت بخدمتى
قول عالصحيح لا تختشى ولا تخاف
ولا تماكسنى ولا تقصد خلاف

سيد :

قال لى اذا أعطاك مخدومك فلوس
ان كان ثمن الشمع او حق الفنوس
والله عطالك تشترى لحم وخضار
ولا العليق اللى يجيبه الحمار
قربط على خمس الفلوس اللى معك
واوعى تقول حاجة لواحد يسمعك

---

(١) مجلة الهلال عدد أغسطس سنة ١٩٧١ ، ص ١٧٠ .

وإن شيموك فى البيت تجيب شيت او حــــرير
ان كان قليـل اللى اتطلب والا كتير [١]
اسعى على البقشيـــش من اللى رخص له
لا بد يعطيـــك شىء لما تسألــه
مع ابنهم أن شيموك خليـــك لطيف
حين يدخـل الكتـاب خدمنه رغيف
واغويه على طلب الفلوس وسلطه
لجل ان اذا قابل أبوه يورطـــه

لو قرش امريقة عطاه خد مليون هيا الفلوس امال تجى تجرى منين
وان اشترى سيدك بنفسه حاجته أوهى تجيب سيرة والا تحدد له
بس انت طير فى خشب وفحم كوك واوعى لنفسك يا جدع ليمسكوك
وصور القربة وقطع فى سلب وكل يوم اطلع لسيدك فى طلب

البيك :

وانتا بقى واجب عليك تعمل كده ومين يآمن بس راجل زى ده

سيد :

وليه أنا اعمل كده غرشى كلام ماحد يتجاسر كده إلا ابن الحرام

البيك :

قوم أنت روح للحج سالم شيعه بدى على شان اجرتك أحكى معه [٢]

---

(١) مجلة الهلال عدد اغسطس سنة ١٩٧١ ، ص ١٧٢ .
(٢) نفس المجلة ، عدد أغسطس سنة ١٩٧١ ، ص ١٧٢، ١٧٣ .

(البيك وأحمد الخادم « الأمين »

البيك :

قلت لك فض الخلاف امشى معى دغرى وعمرك ماتخاف[1]

أحمد :

ما قلت لك ما قلش حاجه

البيك :

يا جدع يكفى ملاوعه فى الكلام يكفى بدع

يا هلترى انتا معى والا معه وان قلت لى عن شىء هو راح يسمعه
ما دام اكلت العيش عندى صرت لى وصرت زى ابنى صحيح انك ولى
خدمين إيه دول حراميه كلاب ياكلوا شقاكم ويورثوكوا العذاب
نهار ما تقبض يجى ويقطعك وان خليت من خدمتك ما ينفعك
قاعد على القهوة ويهدر كلام وان أتاه مخدوم يقريه السلام
واللى يبره بالفلوس يلسه ويحب تانى يوم قوام يطلمه
لجل الجمال كل ساعة تشتغل ويكنز الطيب ويلعب بالزغل

أحمد :

والله ياسيدى كلامك دا مليح واللى حكيته كله برضه صحيح
تعرفش قال لى إيه لما فتنا نهار ما جيتنا هناك جددتنا
قال اشرط القربة وخد تمميرها وقطع السلبه وهى فوق بيرها

---

(١) مجلة الهلال عدد أغسطس سنة ١٩٧١ ص ١٧٦

واسرق الرشمه وهانها لى هنه — لكن أنا مرضتش وحياة ربنه
واعمل مع الجزار والخضرى اتفاق — وامشى عدل فى البيت من باب النفاق
وحوش حدا العلاف ربعه من العليق — لكن دى سرقة بمثلى لا تليق
قال لى كان هابردعه ابن الحرام — والمربية التى تعطها تحت الحرام
قال قطع الابزيم وأخرى فى الطفر — وقول حارك جد فى عينه صفر
ودول تصليحهم يعوز فلوس كتير — لكن عرفت إن الخدم دا مكير

البيك :

انتا بقيت ابى كان قول قال اك ايه — ان كان كلام تانى قوام احكى عليه
القصد أقول دول للمحافظ واعلمه — لاجل ما يجيب له لجام ويلجمه

(الخادم أحمد « الأمين »)

فى الدرب الاحمر والصليبة والإمام — من كان مخدم زيهم برضه تمام
قارين على إبليس أصول البسبسه — مكررين الشيطنة والابلسه
وان كان بدك تشتكيهم للبليس — هناك لا تلقى أنيس ولا جليس
ويحولوك على النيابة بالعجل — وتشوف أمور هناك تقصر الأجل
والى تقوله فى حقهم وتنعته — من غير شهود مثبتين تعرف تثبته
وانهو جدع خدام على شيخه شهد — إلا تراتيه فى خلوصه يجتهد(1)

وبعد هذه اللوحات الوجليه الاقتصادية « الاجتماعية من « الخدامين والمخدمين »

---

(١) مجلة الهلال عدد أغسطس سنة ١٩٧١ ، ص ١٧٧ — وهذه المسرحية منشورة بأكملها ضمن كتاب عن « محمد عثمان جلال » للدكتور محمد يوسف نجم عن دار صادر بيروت من صفحة ٣٢٩ الى صفحة ٣٤٦ وقد صدر هذا الكتاب سنة ١٩٦٤

نستطيع أن نلمس أنها ليست مسرحية بالمعنى المفهوم الكامل ، إنها صورة واقعية غنية بلغة الشعب ، ثرية بما تصور من أحواله ، تحاول أن تتعرض — فى استحياء ودون توفيق كبير — لمشكلة الخدم والمخدمين فى نهاية القرن الماضى فى مصر .

وبقدر ما فى « المخدمين » من عذوبة وقرب من الحياة الاجتماعية المصرية آنذاك بقدر ما أخطأها التوفيق من ناحية البناء ، فهى لا تقدم قصة نامية متطورة لعدم قدرة كاتبها — فى رأينا — على تطوير موضوعها وشخصياتها كما أنها لا تقطع برأى فى فيما تقدم من مشكلة ؛ لأن تطوير للموضوع والشخصيات والإيحاء برأى من خلالها ، كل هذه عناصر فنية لم يكن رصيد المسرح المصرى الناشىء — حينئذ — منها كبيرا ، ولهذا لم يكن بدعا فشل عثمان جلال فى توفيرها لعمله هذا الشبيه بالمسرحية فهو قدير على سد الثغرات فى بناء مسرحى بمصر منقول ، فخفة ظله الطبيعية وتمرسه بحياة الناس، وعاداتهم ولغة حوارهم تمكنه لا من مجاراة المعلم الكبير « موليير » فحسب ، بل تحفزه إلى التفوق على هذا المعلم ذاته حين يكون الأمر متعلقا بتفصيل ما أجمل المعلم وتجسيده .

« هكذا بدأت كوميديا النقد الاجتماعى بالتمصير على يد عثمان جلال ، ونشأ عنها فيما بعد جيل ثان استوطن الأرض مكتسبا كثيرا من خصائصها ، ونعنى بذلك « محمد تيمور » فى مسرحياته ، وتوفيق الحكيم أيضا فى مسرحية « المرأة الجديدة » ثم شوقى أول نموذج مصرى خالص منها فى « الست هدى » (١) .

---

(١) فنون الكوميديا من خيال الظل الى نجيب الريحانى . د . على الراعى ص ١٣٦ .

على أن امتداد تأثير عنصر المخالطة الأوروبية الذى نوهت عنه فى بداية حديثى عن كوميديات محمد عثمان جلال المصرية الشعبية وأثر موليير فيها — هذا الامتداد التأثير الاوروبى فى بدايات تشكيل مسرحنا المصرى المعاصر، لم يكن « موليير » وحده صاحب الفضل فيه ، بل إن كاتبا كمحمد تيمور كان بالإضافة إلى موليير واقعا فى دائرة نفوذ « كتاب الواقعية الفرنسية من أمثال إميل أوجيه والكسندر دوماس الابن ، اللذين تفوقا ، على حد قول الدكتور على الراعى — فى علاج المشاكل الاجتماعية علاجا دراميا فعالا ، على أساس من الفكرة القائلة بأن الفرد نتاج حتمى للبيئة المحيطة ، وأن الخير والشر يكمنان فى المجتمع وليس فى البشر » [1] .

ولقد قامت — أيام محمد تيمور سنة ١٩١٩ — إرهاصات ثورة اجتماعية تتمثل فى تغيير العلاقات الاجتماعية وخاصة علاقة الرجل بالمرأة ، وكذلك مفاسد الشبان من الأغنياء والموظفين وخداعهم الفتيات والوقوف فى وجه قسوة الآباء ، وسطوتهم مع أبنائهم ، ومعارضة إرغام الفتاة على الزواج بمن لا تحب ، مما كان نتاجا مباشرا للمخالطة مع ثقافة أوروبا التى انتقلت . مترجمة إلينا على يد أمثال رفاعه الطهطاوى فى كتابه « تخليص الإبريز فى تلخيص باريز » .

فكثيرا ما كانت تعقد المقارنات بين حياتنا وحياة الغربيين لإيضاح سوء ما عندنا وحسن ما عندهم مع الإشارة إلى المفاسد التى تسربت إلى حياتنا المصرية عنهم [2] .

---

(١) فنون الكوميديا من خيال الظل الى نجيب الريحانى . د . على الراعى ص١٤٥

(٢) أنظر ص ١٢ ؛ ص ١٣ من كتاب (محمد تيمور — حياته وأدبه) / عباس خضر طبع الدار المصرية للتأليف والترجمة سنة ١٩٦٦ .

ففي مسرحية « العصفور في القفص » عرض محمد تيمور شيئا من هــذه النتاجات الطبيعية لإرهاصة الثورة الاجتماعية ممثلة في « حسني » ذلك الشـاب الذي يتوق إلى التحرر من سيطرة أبيه القاسي في معاملته ، فلم يجد الحنان إلا على يد خادمته « مرجريت » التي أسلمت إلى « حسني » مقاليد حياتها فمارس معها الحب المحرم ، وكان أن حملت منه ، ولما افتضح أمره أمام أبيه ، حاول الوقوف معها في وجه سطوة هذا الوالد القاسي . فما كان من ذلك الوالد إلا أن طـرده شر طردة معها .

وتتطور الأمور بعد ذلك تطورا « ميلودراميا » (*) يؤدي إلى صفـــاء

(*) المشجاة — المأساة الفاجعة Melodrama كلمة « مليودراما » شائعة في محيطنا المسرحي ، ويتكون المصطلح في الأصل من كلمتين يونانيتين melos أي أغنية ، و drama أى مسرحية ولقد كان الهدف ـــ في عصر النهضة الايطالي — من (الميلودراما) هو محاولة لإحياء الشكل الدرامي الإغريقي القديم عن طريق مزج الموسيقى بالدراما .

ثم كتب بعض الدراميين في نفس القرن مسرحيات تستخدم الموسيقى والأحداث المثيرة والمناظر اللافتة للحس ، والنهاية السعيدة .

ومن ثم تطورت المسرحية المشجوية (الميلودرامية) وأصبحت تصور الصراع بين الخير الخالص المتمثل في بطل (أو بطلة) هو نموذج الفضيلة الأسمى ، وبين الشر المستهجن المتمثل في الشخص الشرير الذي يسعى إلى إحباط آمال الآخرين ...

وفي القرن التاسع عشر ازدهرت المسرحيات (الميلودرامية) وشملت موضوعاتها اختلاف شئون الحياة العائلية ، ومعطيات العالم الخرافي . واستخدمت في ذلك جملة من المركبات الدرامية منها : ظهور الأشباح والشياطين وقيام القتلة بأعمالهم الجهنمية الآثمة فوق خشبة المسرح ، تطور القصة الدرامية عن طريق الأحداث المصنوعة في تحبيك لا عن طريق الدوافع الشخصية كما حدث في مسرحيتنا (العصفور في القفص) إذ أنقذ حسن حيــاة رضوان باشا وهــذا الرضوان باشا بالصدفة يملك مقاليد الأمور — بالنسبة لوالد حسن ومن هنا يحاول المؤلف فرض الحل الساذج لمسرحيته .

=

الأحوال وعودة حسن إلى منزل أبيه ، واعتراف رضوان باشا ـ حمامة السلام بين حسن وأبيه الرفتارى ـ بقسوة الآباء على الأبناء التى تولد مثل هذه المواقف مع توجيه نصيحة فى نهاية المسرحية بأن يتزوج كل من طبقته .

وبرغم تسمية محمد تيمور لهذه المسرحية ، بالكوميدى ، إلا أن جـديـة نظرته إلى موضوعه بعرض تلك المشكلة الاجتماعية عرضـا رنانا ، راسما فى وضوح الخير والشر ، مستخدما وسائل الإثارة من حوادث (ميلودرامية) ومواقف خطابية وأبطال مثاليين فى الخير ، وغيرهم مثاليين فى الشر جامعا بين السمات الجادة والفكاهية (*) كل ذلك خرج « بالعصفور فى القفص » عن لون الكوميديا ـ رغم محاولات محمد تيمور طلاء موضوعه من الخارج طـلاء الكوميديا ـ إلى اللون الذى عرف عندنا باسم (الدرام) .

الباشا : لازم أطرده هو وهيه حالا ... حالا

عزيزة : (زوجة الباشا ووالدة حسن) ياباشا أبوس إيدك

مرجريت : ياباشا ماتخافش ، كنت أظن إن الأغنياء فى قلوبهم رحـمـة على الفقراء . كنت أظن الباشوات يعرفوا الواجب ، كنت أظن إن الرحمة والشفقة لسه موجودة فى الدنيا ، لكن دلوقت عرفت الحياة عبارة عن غش وخداع

= ومن العناصر الميلودرامية كـذلك نمطية الشخصيات ـ الصراع بين الخـير والشر ينتهى دائما بعدالة شاعرية ـ شخصية ثانوية لإحداث أثر ملهوى ملطف ـ اكتشافات ملفقة لتغيير مجرى الوقائع : منديل / خطاب / مفاجآت / سطحية فى رسم الشخصيات ـ الميل الى اثارة التشويق ـ النهاية السعيدة ... ودليلنا على ذلك فى مسرحنا الرصيد المسرحى لفرقة رمسيس المصرية الذى يتكون معظمه من المسرحيات الميلودرامية المؤلفة او المترجمة (انظر معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ص ٢٧٢ الى ص ٢٧٤ . تحت رقم ٤٨٨ .

(*) أليس فى الجمع بين السمات الجادة والفكاهية شيئا من ملامح الكوميديا الداكنة أو السوداء كما عرفناه فى الستينيات ؟ « DARK COMEDY » .

وظلم ، ماتأخذنيش ياسعادة الباشا الى جيت وقلقت راحتك ، وأنت ياحسن دلوقت عرفت إنك راجل صحيح ، خليك مع أبوك وأمك ، أما أنا عندى رب ماينساش حد .

حسن : (يسرع ويقف بجوارها) استنى يامرجريت ، يستحيل تطلعى من هنا من غير ما أكون معاكى ، إنتى بتحسبينى راجل متوحش ماعنديش شفقة ولا رحمة ؟ أبدا لازم أعيش معـــاكى ، وزرى سوا الولاد الى لسه ماشافش نور الدنيا .

الباشا : (ينظر لزوجته) أنا ما أقدرش على الحال ده أبدا ، هو أنا بيتى معرض فسق يامحمود بك ؟ أنا باقولك للمرة الأخيرة إنى مانيش عاوز أشوف وش البنت دى ولا وش الحمار ده (مشيرا لمرجريت وحسن) يالله بره ، أخرجوا بره

عزيزة : ياباشا بارجاك ، أبوس إيدك (لحسن) يا حسن أنا أمك،إرحم أمك

محمود : ياحسن شوف أمك وأبوك

حسن : يستحيل أه ، عاوزين أرحم أمى ، ولا أرحش أبنى ؟ مستحيل

الباشا : (محتدا جدا) أطلع بره أنت وهيه ، أطلع أحسن والله بعدين أخسف بكم الأرض ، يالله بره حالا .

حسن : يالله يامرجريت ، الوداع يا أمى (يخرج ومعه مرجريت) .

عزيزه : آه ، محمود بيه روح معاه ، خليك معاه لحد ماتنفض المسألة ، روح ياحبيبى .

محمود : حاضر ياخالتى ، أدينى رايح . (يخرج)

عزيزه : (تجلس على كرسى وتضع رأسها بين يديها) آه ياغلبى ، ياغلبى يانا

الباشا : غلب أيه وبتاع إيه ؟ الحمد لله استريحنا منه ومنها ، كنا ياترى حنقبل على نفسنا المصيبة دى ؟

عزيزه : (لا ترد عليه بل تجلس وهى واضعة رأسها بين يديها) .

الباشا : (لنفسه) ودلوقت واجب إنى أنظم حساب بيتى بشكل تانى بعد ماطردت الملعون ده ، بنجيب فى اليوم تلاتة كيلو لحم ، نجيب اتنين كيلو ونص ونجيب بستة صاغ خضار نجيب بخمسه ، وبنجيب أربعة كيلو عيش ، نجيب تلاتة ونص ، أيوه كده تمام

(يذهب إلى الشباك ويفتحه وينادى) ياعبد السلام افنـدى ، يا كاتب سعادة محمد باشا الزفتاوى .

عبدالسلام : (صوت عبد السلام أفندى من الحوش) أفندم

الباشا : تعالى تحت الشباك وأمسك الدواية والقلم واكتب

عبد السلام : (صوت عبد السلام افندى من الحوش) أيوه يافندم

الباشا :

الآن وقد طردنا ولدنا العزيز حسن بك على من منزل سعادتنا أمرنا بما هو آت : -

أولا - إنزال مرتب اللحمة من تلاتة كيلو إلى اتنين كيلو ونص .

ثانيا - إنزال مرتب الخضار من ستة قروش لخمسة .

ثالثا - إنزال مرتب العيش من تلاتة كيلو إلى اتنين كيلو ونصف .

رابعا - انزال مرتب .. ... (ستار)[١] .

---

(١) أنظر : مؤلفات محمد تيمور / ج ٣ (المسرح المصرى) ط . الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٧٤ (مسرحية العصفور فى القفص) ، ص٨٦ ، ص ٨٧ ، ٨٨ من الفصل الثالث .

ما رأيك فى هذا الجزء الأخير من هذا المشهد الذى عرضته عليك ؟ ألا تحس فيه أن محمد تيمور قد انتقل فجأة من موقف جاد الى آخر يناقضه التناقض الكوميديا حين عرض شخصية الزفتاوى باشا ، هذا الرجل القاسى مع ابنه وقد انقلب إلى بخيل وكأنه كان يؤجل الإعلان عن بخله حتى تحين فرصة طرد ابنه حسن ومرجريت فضى مباشرة فى صورة كوميدية شعبية إلى التعبير عن فرحته بذلك الطرد الذى سيمكنه من إنقاص مخصصات المواد الغذائية لمنزله ؟

ألا نحس سويا أن « موليير » ببخيله « أرباجون » يسيطر على فكر محمد تيمور حين قلب الزفتاوى فجأة الى ما يشبه هذا الأرباجون ؟ .

دعك من مسألة البخل هذه أو ليس من حيل مسرح « موليير » أحيانا استخدامه « الميلودراما » وسيلة فعالة لفك عقدة المسرحية وعلى الأخص فى مشهد ضبط « ترتوف » وما ينسجه من أحابيل لتفتيت عرى الأسرة التى عاش بينها وأحسن عائلها اليه وكذلك كان يفعل محمد تيمور فى « العصفور فى القفص » .

فبعد أن يطرد الباشا ابنه « حسن » مع مرجريت يضطر حسن أن يعمل كاتبا صغيرا فى متجر ويذوق مرارة الفقر .

وتقذف المقادير الميلودرامية برضوان باشا فى طريق حسن حين ينقذ هذا الأخير رضوان باشا من تحت عجلات الترام ويحاول رضوان باشا — هذا الرجل الواسع النفوذ — أن يكافىء حسن بالتوسط لدى أبيه الزفتاوى باشا فيضطر الزفتاوى إلى تلبية طلب رضوان باشا ، ويعود الهناء إلى الأسرة بتلك الحيلة « الميلودرامية » ومع ذلك فإن الموقف الواضح الذى يقفه محمد تيمور من موضوعه ، والذى يحمل رضوان باشا يتبناه فى المسرحية ليذكر بعض نقاد

الدراما بموقف كان يتبناه « إميل أوجيه » ازاء المشاكل الاجتماعية(١) التى كان يعرض لها ، ذلك هو تعقله أمامها دون ثورة أو تمرد على النظم الاجتماعية التى كانت سائدة ـ هذا التعقل الذى جعله يرسم من الطبيعة صورا منتزعة من الواقع، واعيا خلالها إلى ما يعتقد أنه الفضائل الأساسية فى المجتمع .

لقد فعل محمد تيمور ماهو شبيه بهذا حين جعل رضوان باشا قبل نهاية المسرحية يعلن فى نصح وتعقل :

رضوان : (... يابنى يامحمد انت وأمين ، انتم لسه ما اتجوزتوش وأدى انتم شفتم بعنيكم الغلب اللى شافه حسن ، فأنصحكم إنكم ما تتجوزوش إلا من جنسكم ولا تطلعوش من خلف أبهاتكم ...)(٢) .

فالتريث والتعقل اجتماعيا هو الهدف من هذه المسرحية ، وليس المساواة الاجتماعية . وهكذا يؤكد تيمور حكمة الطبقة البورجوازية وتعقلها فى مواجهة الحماقات الرومانسية .

---

(١) فنون الكوميديا / د . على الراعى ، ص ١٤٧ — وموضوع العلاقات الجنسية غير المشروعة ومحاولة القاء ضوء منصف وواقعى عليها ، قد كان موضوعا دائم التردد فى المسرح الفرنسى منذ نظر أوجيه بعين العطف الى مومس اسمها « كلوريند » فى مسرحية « المغامرة » وجعل وجودها كله يتغير بعد أن تقع فى الغرام (أنظر : المسرحية العالمية/تأليف آلارديس نيكول ج ٣ / ترجمة د. عبدالله عبد الحافظ متولى ص ١٥٧ الصادر عن المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ـ طبع مكتبة الانجلو المصرية .

(٢) انظر : مؤلفات محمد تيمور / ج ٣ (المسرح المصرى) ط . الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٧٤ / مسرحية (العصفور فى القفص) الفصل الرابع ص ١٠٥ .

ولعلنى أضيف - إلى جانب هذا التعقل - أن الكتاب أنفسهم - أمثال محمد تيمور الذى يعد بورجوازيا بحكم المنشأ - لم يكن منهم من عانى عسف القدر الذى لا يرحم اليائسين من طبقة أمثال « مرجريت » فى مسرحيتنا أو أمثال الثائرين على الظلم مثل « حسن » ولهذا فهم يتعاطفون — بتعقلهم هـــذا — مع هذه الطبقات المطحونة دون شعور حقيقى صادق بفداحة عبء مأساتها ، وإلا ما كانت الحلول لهذه المآسى تعالج بمثل هذه الفجاجة التى لا تكاد تقنعنا - كما رأينا فى نهاية العصفور فى القفص - بل هى أيضا - ربما - لم تترسب فى أعماق من شاهدها فى حينها لأن كاتبها رجل بورجوازى ، بدليل انصراف الجمهور عنها - رغم إعادة تقديمها باللغة العامية وقتها (١) إلى ممصرات * الريحانى الهزلية وملاهى الكسار الارتجالية .

ولكن « تيمور » رغم انصراف الجمهور عن مسرحيته السابقة - قرر بعد فترة انقطاع للكتابة النقدية تقارب تسعة أشهر - أن يخوض التجربة المسرحية

---

(١) أنظر محمد تيمور (حياته وأدبه) تأليف عباس خضر ص١٠٣ ، ٥٢ ، ٥٣ .

ويرى محمد تيمور نفسه فى كتابه « حياتنا التمثيلية » المطبوع سنة ١٩٧٣ بالهيئة المصرية العامة للكتاب —أن سبب انصراف الجمهور عن التمثيل الجاد يقصد « العصفور فى القفص » هو إقباله على مسرحيات (الريفو) ذات المشاهد المفككة والتأليف المشوه والتى تجمع بين المواقف المخجلة والنكات القبيحة من أمثال ما كان يقدمه (الريحانى) وكذلك (على الكسار) حتى يغسل هذا الجمهور قلبه من أدران الهموم والأحزان (ص ٨٣) .

* كلمة ممصرات شاعت فى بعض الأوساط المسرحية وأشار اليها توفيق الحكيم فى كتابه « سجن العمر » حيث تعنى نقل المسرحية من لغتها وإعطائها الجو المصرى وإجراء حوارها باللهجة المصرية .

متخذاً مما كان يقدمه الريحانى والكسار من كوميديات هاديا له غير غافل عن التأثير الفرنسى فى تناوله لبعض الشخصيات فقدم ما يسميه ـ بعض المتخصصين البارزين من رجالات المسرح ـ باسم المسرح الخفيف Théatre Léger (١) .

وهو فى الحقيقة خطوة أخرى نحو الكوميديا الشعبية ، لقد رأى ميل الجمهور إلى الفكاهة الريحانية والكسارية وانصرافه عن المسرحيات الجدية .

وكانت المسرحية الأولى ـ كما رأينا ـ جديدة فكتب مسرحية « عبد الستار أفندى » منتويا بينه وبين نفسه محاربة التمثيل الهزلى بنفس سلاحه ، مجتذبا الجمهور برواية فنية ذات صبغة هزلية .

وهو يدير فيها صراعا حافلا بالحيوية والفكاهة بدرجاتها المتفاوتة بين الكوميديات الناعمة ، والهزل الخشن ، ويعرض أثناء هذا الصراع شخصية الزوج المغلوب على أمره عرضا فيه تعاطف واقناع مبينا محاولاته الكثيرة والمضحكة للخروج من تحت سيطرة الزوجة واستبداد الإبن المدلل كما يعرض شخصية الإبن « المدلل جدا » الذى تتبناه الأم تبنيا أعمى وتفضله على زوجها رغم العيوب البينة ، وربما كان دافعها إلى ذلك هو إحساسها بحوايا نفسية متجسدة فى ابنها ، مضافا إلى ذلك قوة شخصيته ، وقوته على السيطرة ، مما تفتقده فى زوجها ، وكانت تتمنى وجود هذه الصفات فيه .

وتعرض المسرحية لمشكلة البنت التى يراد تزويجها رغما عنها ، والتى تقع ـ إلى جوار تحكم الأم ـ تحت طائلة استبداد الابن أيضا ، لأن العرف الاجتماعى يعطيه حق التصرف فى أمرها بحكم أنه ذكر وبرغم أنه يصغرها بخمس سنوات كاملة .

(١) أنظر مقدمة (حياتنا التمثيلية) بقلم زكى طليمات ص ٦٣ .

ولكى يحصل محمد تيمور على الدرجة القصوى من الفكاهة فى مسرحيته ، خرج بموضوعه من حدود الطبقة العليا ، التى لم يكن الاستبداد الاجتماعى يسمح بالتندر بها ـ وهو منها طبعا ـ إلى حد ينتج الكوميديا الناجحة ، وحط رحاله فى أرض طبقة تليها هى الطبقة المتوسطة الصغيرة .

وقد هيأ له هذا الانتقال حرية ومرونة فى استخدام الشخصيات الشعبية ، فلم يعد الخدم فى المسرحية مخلوقات قليلة القيمة ، يسىء السادة استخدامهم ويسخرون منهم ، ويعتدون على النساء منهم ، بل أصبحوا شركاء فعليين لأهل الدار فى تصريف شئونهم .

إن عم خليفة البواب ، وهو واحد من أنجح شخصيات المسرحية ، يدخل المعركة مع عبدالستار وابنته جميلة باقتناع تام بأنه يحارب من أجل قضية مشتركة .

والخادمة « اللهلوبة » هانم ، تنضم أيضا بمثل هذا الحماس التلقائى إلى قضية الفريق المضاد وكأنها فرد منهم ، بل إنها تنشىء علاقة بالإبن الفاسد عفيفى ، تقرضه فيها النقود ، وتتطلع إلى أن يوحى حبه لها .

وأثر هذا كله على المسرحية طيب وباعث على المرح الحقيقى .

ومن أمثلة الكوميديا الحية ، التى تعتمد على النقد الاجتماعى ، وعلى الصدام المضحك بين الشخصيات هذا المشهد الذى يدور بين عم خليفة البواب وهانم الخادمة ، وقد جاءت الأخيرة تنقل له خبرا يسوءه .

هانم : اسكت ياعم خليفه ، اسكت ياعم خليفه ، ياخراب بيتى وبيتك ياعم خليفه ، يادى الداهية الجديدة ياعم خليفة

خليفه : جرى ايه يابنت ؟

هانم : يامصيبتى ومصيبتك ياعم خليفه، ياترقيع صداغى وصداغك ياعم خليفه

خليفه : جرى ايه يابنت ، ستك نفوسه حصل لها أمر الله ؟

هانم : ياريت كان كده ياعم خليفة ، ياريت كان كده ياعم خليفه

خليفه : بلاقافية سيدك عفيفى دهسه اتروميبل

هانم : يكون أحسن ياعم خليفة

خليفه : يابنت بلاش هاس بق ، اطلعى برا ، برا

هانم : (تسكت قليلا وتتكلم وهى تبكى بعد أن تجلس على الأرض) اسكت ياعم خليفه اسكت دى مصيبة كبيرة ياعم خليفة ، بكره تنخرق عينى وعينك ياعم خليفه، بكره تنتف دقنك ، وتتبهدل عمتك ياعم خليفة ، عمتك الشريفة ، الشريفة قوى

خليفه : بس مش تقولى

هانم : اسكت (تبكى) فوكس مات

خليفة : (يصفر وجهه ويسقط على الكرسى) فوكس مات ، ونروح فين ياهانم ؟ نروح فين ؟ فوكس مات ؟ الكلب الحلو ده .

هانم : قل لى ياعم خليفه ، نعمل إيه لما سيدك عفيفى يسمع ؟ نعمل إيه ؟ ده يطلع روحى وروحك

خليفه · (يتهدج صوته) آه يطلع روحى وروحك ، ياخسارتك يافوكس ، ياما كنت كلب كويس اعمى تجيش تقول له إنه هرب ؟ .

هانم : (بحزن) مايصدقش ياعم خليفه ، ما يصدقش أبدا ، بكره وحياة راس أبوك وتربة أمك راح يخرب بيتك

خليفة : (يبكى) هو انت فاهمه أنى بعيط على فوكس ؟ أنا بعيط على خراب بيتك .

هانم : هوش أنت الباش أغا بتاع الكلاب وسيدى مسميك كده ؟

خليفة : هوش أنت الداده بتاعتهم ؟ مش مسميكى هفيفى كده ؟

هانم : ونعمل إيه ؟ ده كان شويه يسمع ويهدلنا ، والكلب والنبي كان حلو

خليفة : (يبكى ويشنهل) يادى الداهية السودة ياخليفة .

هانم : (تبكى وتبتدى فى الشنهنة) يادى الوحسه الكبيرة ياعم خليفة

خليفه : (يزداد فى البكاء) ياقطع عيشك ياخليفة

هانم : ما بقاش فيه أمل ياعم خليفه

خليفه . ما فيش غير التربة ياخليفة

هانم . (هانم تبتعد عنه وتضحك وهى تشنشل) وضحكت عليك ياعم خليفة والكلب عيان بس ياعم خليفه ، وينعل أبوك ياعم خليفــه ، يا ابن الكلب ياعم خليفه

خليفه . (يجرى وراءها رافعا المقشة فتحاوره فى أنحاء الغرفة ، وعنداقترابها من الباب يكون قد اقترب منها ، وتسنح له فرصة فيهوى بالمقشة عليها ، ولكنها تتلافاها بخفة فتنزل الضربة على رأس عبد الستار أفندى الذى كان مندفعا من الباب إلى الداخل ، حاملا فى يده كيس فاكهة ، أما هانم فتنــدفع إلى الخارج

وتنتثر الفاكهة على الأرض) (١).

أما المشهد الثانى فيمثل الانتماء إلى ما عرفتـه مصر فى ظل المسرح المرتجـل باسم الكوميديا الشعبية منذ أوائل القرن مع ملاحظة الانتماء أيضـــا إلى بناء الكوميديا الموليبرية

هذا عبد الستار أفندى يدخل الغرفة ، دون علمه بمؤامرة قد دبرت منذ دقائق ضده ، أبطالها عفيفى والخادم هانم ونفوسه ، لتعرية عبد الستار أمام زوجته فى شئونه الغرامية .

(خلف ستار يختبىء عفيفى والزوجة تاركين هانم وحدها فخا لاصطيـــاد عبد الستار ، تسأل هانم سيدها فى دلال) .

هانم : والنبى ياسيدى أدينى يوسف افندية

عبد الستار : (ينظر حواليه) ، خلى المسألة بيع وشرا ، اليوسفاندية ببوسه ولا عنهاش كلت المتلومة نفيسه (تظهر دماغ نفوسه فيرجعها عفيفى)

هانم . أقولك ياسيدى ، مادام إن المسألة بيع وشرا ، خللى اليوسفـاندتين ببوسه ؟

عبد الستار : أبدا ... أبدا

هانم : (تقبله فجأة) وتقول إيه فى البوسه دى ؟

---

(١) مؤلفات محمد تيمور / ج٣/ المسرح المصرى ط : الهيئة المصرية العامة للكتاب لسنة ١٩٧٤ (عبد الستار افندى) المشهد التاسع ص ١٥٧ ، ١٥٨ ، ١٥٩

عبدالستار : زى الشهد ، أقول لك الأربع بوسفانديات ببوسه

(يناولها أربع يوسفانديات ويقبلها)

نفوسه : يابن الكلب

عفيفى : استنى شويه ، إن الله مع الصابرين

هانم : نفسى فى بوسه كان

عبد الستار : وأنا يعنى اللى مانفسيش فى بوسه (تقبله ويقبلها)

نفوسه (تظهر قليلا) يادقن تميتع

عفيفى : استنى (يختفيان)

عبد الستار : (مفزوعا) مين اللى بيتكلم يابنت ياهانم

هانم : سبحان الله ياسيدى ، هو الشارع يخلى من الناس

(ثم يطلب عبد الستار من هانم ما هو أكثر من القبلات فتساومه)

هانم : لا ، شوف أما أقولك بقى ، أنت راجل بتاع نسوان ، وأنا ما أقدرش على كده

عبد الستار : ومين قال لك إنى بتاع نسوان ؟

هانم : وهوه حد يقدر يشوف عينيك ولايقعدش فيهم ؟ (ثم تأخذ تفرض شروطها) ... عاوزه تحلف لى إنك ياتطلق ستى نفوسه وتتجوزنى بدالها ، ...

... يعنى تبقى جوزها كده وكده

عبد الستار : قصدك يعنى إنى ما ...

هانم : (مقاطعة) أيوه ... فهمت ؟

عبد الستار : فهمت قوى ، ودى حاجة بسيطة . أما الطلاق صعب . أنت نسيت إنها أم ولادى

هانم . طيب يا الله أحلف

عبد الستار . أقسم لك بالله والانبيا والاوليا إنى ...

نفوسه . (مندفعة صارخة) إنك راجل دون قليل الاصـــل ، ابن كلب ، حمار ، عره خالص تستاهل الضرب بالشبشب .

(تتنــاول شبشبها وتنهال عليه ضربا) (١)

∴

فى هذا المشهد نجد الكوميديا المتحضرة التى تتبع شيئا من التخطيط المتوفر فى بعض كوميديات، أوربا خاصة عند شيكسبير وموليير- امتدادا لتأثير عنصر المخالطة الذى سبق لى التنويه عنه - متمثلة فى اختباء عفيفى ووالدته نفوسه خلف الستار ، وخروج الاخيرة بين الحين والحين من خلف الستار ، لان اعصـــابها تفلت منها فتود لو تنتقم من زوجها ، وإن أنهت بهذا المؤامرة التى حاكتها ضده

على أن انتماء هذه الكوميديا إلى الكوميديا الشعبية يتضح فى عدة أشياء منها حالة الفزع التى كانت تنتاب عبد الستار أفندى وهو يغازل خادمته متخيلا عفريتا يضايقه وهو يقوم بمهمته ، وهذا شبيه بمـا كان المسرح المرتجل يقـدمه كعامل مساعد فى الإضحاك وفيما عرف « بنمرة » الفزع من عفريت حقيقى .

---

(١) مؤلفات محمد تيمور / ج ٣ (المسرح المصرى) ط الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٧٤ (مسرحية عبد الستار أفندى / الفصل الثالث / المشهد الحادى عشر، ص ٢٠٠ و ٢٠١ ، ٢٠٢ ، ٢٠٣ ، ٢٠٤ .

ومنها ضرب عبد الستار افندى من زوجته « بالشبشب » فهو اتجاه إلى الكوميديا الشعبية التى كانت تستخدم مثل هذه المشاهد المنتمية فى أصـــولها القديمة إلى « القرقوز » .

ومن ذلك أيضا المشهد الثانى من الفصل الرابع صفحة ٢١٢ عندما أخذ عفيفى الابن الفاسد يقبل هانم الخادم اللعوب رغم احتجاج عبد الستار افندى المحبوس الذى يثور هائجا على هانم التى تبادل عفيفى الحب الذى رفضته معه وكشفت به أمره أمام (نفوسه) زوجته ، هذا الاحتجاج يضحكنا لأن عبد الستار يكاد أن يتبرز على نفسه فى هذا المشهد الاحتجاجى وهو محبوس .

أما عن السباب المقذع الذى ينتشر فى كثير من مواقف هذه الكوميديا مع احتفالها بشىء من الإشارات الإيحـــائية الجنسية فانه وارد عما عرف فى الكوميديا الشعبية باسم ظاهرة « الردح »[1] التى استخدمها الريحانى كثيرا خاصة

---

١) يصف بيرم التونسى واحدة من مباريات الردح هذه بقوله : « وأسوأ ما كان يعرف عن نساء ذلك الحى هو الشجـــار الدائم الذى كان يقع بينهن ... فاذا اختصمن استمرت خصومتهن أياما وليالى . واذا انقطعت فى النهار واصلنها فى الليل . واذا انقطعت فى الشارع واصلنها فوق أسطح المنازل ، ولا يتحرجن عن كشف كل شىء وتفصيل كل شىء (أنظر حاشية ص ٢٩٦ من « فنون الكوميديا » د . على الراعى .

ويرى الدكتور الراعى — من مشـــاهداته فى طفولته فى حى باب الشعرية — أن الكشف عن كل شىء وتفصيله بين السيدات « الرادحات » كان يصحبه ردح بالألفاظ القاسية مع دق على طبلة وإشارات يدوية داعرة . وتتدرج الشتائم فى خط متصاعد من القسوة حتى تصل الى القمة فى اليوم الأخير ، وهناك تتجرد النساء من ملابسهن تماما ، علامة على التخلى عن أى مظهر من مظاهر الاحتشام ، ووعدا بأن تصل المعركة إلى أعتى درجات القســوة . أنظر حاشية صفحة ٢٩٧ من (فنون الكوميديا) د . على الراعى)

فى مسرحية « أموت فى كده » بين المرأة الشامية والرجل المصرى وكذلك فى مسرحية « ٣٠ يوم فى السجن » حيث يتبادل الريحانى الهجاء بالشعر العامى مع المحامى

فاذا لم يغب عن ذهننا ما سبق أن رددناه عن « محمد تيمور » من محاولة غزو قلوب الشعب مسرحيا هزليا بنفس أسلوب الريحانى – إذا لم يغب عنا ذلك تبين لنا لماذا لجأ تيمور إلى بعض من هذا «الردح» .

وفى مسرحية « عبد الستار افندى » قصة ثانية تخص جميله وخطيبها الشريف « بليغ » الذى تحبه وتسعى بكل ما أوتيت للزواج منه ، كما تضم الخطيب غير الشريف «فرحات» ، الذى تفر منه جميله ما وسعها الفرار ، وهذا الفرار أشبه بفرار « إيزابيل » من سيطرة « سجاناريل » صاحب الإرادة المتزمتة المفروضه على تلك القاصرة « إيزابيل » فى مسرحية « مدرسة الأزواج » لموليير التى تتخدع (سجاناريل) وتتزوج من (فالير Valeree) الذى اجتذبها بعطفه عليها (١) وهذا ما يحمل ناقدا كالدكتور – على الراعى – يرى – ونحن معه فى ذلك – عدم استبعاد إفادة « يعقوب صنوع » من هذا الموضوع فى مسرحية « الأميرة

---

(١) فى مسرحية (مدرسة الازواج) لموليير تظهر امامنا الشخصيتان الرئيسيتان وهما : (اريست Ariste) الذى يعتقد أن الفرد خاضع لتقاليد الجماعة وأخوة (إسجاناريل Sganarell) الذى قصر بلاهة على التعبير عن ذاته فحسب ، فيقول أريست : (يجب أن نسير مع الأغلبيه ، فلا نكون مارقين ، وكل أمر مبالغ فيه ضار ، وعلى كل عاقل ألا يتكلف فى ملبسه أو كلامه ، بل عليه أن يمشى على عادات زمانه المتطورة) .

وهاتان الشخصيتان (آريست وسجاريل) يصورهما لنا موليير من خلال صلتهما بالقاصرتين ابزابيل Isabelle) و (ليونور Leonore) فالقاصر الأولى (ايزابيل) كان يرعاها (سجاريل) أما الثانية فهى فى رعاية (آريست) الذى يمنح ليونور حريتها ، فهو يمشى وفق تقاليد المجتمع ، أما (سجاناريل) صاحب النظرية الضيقة والإرادة المتزمتة فيفرض إرادته على =

الإسكندرانية » التى أطلع عليها بدوره « محمد تيمور (١) . ويستخدم « محمد تيمور » حيلة « ميلودرامية » حين يجعل ثروة مفاجئة تهبط على « بليغ » حبيب جميله وبذلك يزول ما كان يعترض زواج « بليغ » من « جميله » . وقد جاءت هذه الثروة عن طريق إرث كبير أصبح ينتظر « بليغا » بعد وفاة عمه .

وتنمو أحداث المسرحية بعد ذلك حيث يبدأ لون من المزايدة المـــادية على تلك « الجميلة » وكأنها سلعة — تلك المزايدة المادية تدور بين كل من « بليـــغ » والخطيب الآخـــر (فرحات) كل يعد بأنه سيدفع فيها أكثر من صاحبه ، وبدخول ضابط الشرطة قابضا على «فرحات» بتهمة الاحتيال — تماما على الطريقة الموليرية — يحسم تيمور موضوع هذه المزايدة (٢) .

على أن القضايا الاجتماعية لم تستغرق بمفردها جهـــود « محمد تيمور » فى الكتابة المسرحية . ففى أثناء تلك الحقبة كان المصرى يتساءل باحثا عن شخصيته القومية وعن متجهه السياسى . واختلف الاتجاه فى آراء قادة الفكر والسياسة ، واصطرع اتجاهان : أحدهما ينظر إلى الخلافة العثمانية باعتبارها رمز الإسلام

= (ايزابيل) وتدور معظم حوادث المسرحية حول هذه الفتاة التى أزعجها ما ضربه صاحبها عليها من قيود ، وفى النهاية تخدعه وتتزوج (فالير) العطوف عليها ، ويظل (سيجاناريل) — البائس المكروه البغيض — يلعن النساء . وقد زاد عداؤه للناس (أنظر : المسرحية العالمية — ج ٢ ص ١٢٩ — تأليف الارداييس نيكول — ترجمة د . محمود حامد شوكت مراجعة حسن محمود / مكتبة الانجلو المصرية .

(١) أنظر : فنون الــكوميديا / د . على الراعى ص ١٥٧ ، ص ١٥٨ .

(٢) مؤلفات محمد تيمور / ج ٣ (المسرح المصرى) طبع الهيئة المصـــرية العامة للـكتاب سنة ١٩٧٤ « مسرحية عبد الستار أفندى — الفصـــل الرابع / المشهد السادس عشر ص ٢٢٧ .

والآخر يعارض هذه الفكرة - ويعززها بمفاسد هذه الخلافة وانحـــرافها ، واتخذ الفريق الثانى شعار « مصر للمصريين » (١) .

والواقع أن فكـرة « مصر للمصريين » وضعت بذورها من قبل على يد « عرابى » وزملائه حينما هبوا يقاومون العنصر التركى فى الجيش ثم فى العرش نفسه ... ولكن شعور المصرى بالضياع إزاء الاحتلال ، وإزاء الأثر السىء للحكم التركى جعله يتجه إلى البحث عن شخصيته فى قرار نفسه ، وعن قوته فى ذاته المصرية » .

بهذا الواقع السياسى أيام تيمور (١٨٩٢ — ١٩٢١) مع إحساس بفشل مسرحيتيه الاجتماعيتين السابقتين (العصفور فى القفص) و (عبدالستار أفندى) فى اجتذاب الجمهور بعيدا عن تأثير هزليات الريحانى والكسار - بهذا المضمون السابق اضطر تيمور إلى الاتجاه إلى المسرح الهزلى ، وبدأ يعمل له خاطبــا ود الجمهور الطفل الذى لم يكن يرضى إلا بالهزل والمجون ، فاشـترك مع نجيب

---

(١) محمد تيمور / حياته وأدبه / تأليف عباس خضر ص ٤ ، ٥ .

(والواقع أن من أهم الأسباب لدعوة « مصر للمصريين » كان هزيمة تركيا فى الحرب العالمية الأولى ، واتضاح فشل فـكرة الخلافة والجامعة الاسلامية ، بقيام ثائرين فى تركيا نفسها ، يلغون الخلافه ويرفضون الجامعةالاسلامية وينادون بفـكرة الوطنية المحلية «أنظر الاتجاهات الوطنية فى الأدب المعاصرللدكتور محمد محمدحسين ج ٢ ص١٢٨ وما بعدها » وقد شجع هذا الامر تبنى الفـكرة نفسها فى مصر ، بل على ظهور كتاب جرى يقرر أن الخلافة ليست شكلا حتميا للحكم يفرضه الاسلام ، وهو كتاب « الاسلام وأصول الحـكم» للشيخ على عبد الرازق أحد كتاب جريدة السياسة (أنظر فى أعقـاب الثورة المصرية لعبـد الرحمن الرافعى ج ١ ص ٢٢٦ ، ص ٢٢٨) .

الريحاني - رب التمثيل الهزلي — مؤلفا لفرقته الجديدة (بكازينودى باريس) روايات هزلية راقية متوخيا فيها بعض أصول الفن مفعمة بالألحان (*) آملا

(*) إن طابع الغناء المتمثل في تلك الأشعار أو الأزجال سواء منها الملقى على المسرح تمثيلا . أو المغنى تطريبا ، هـذا الطابع لم يكن بعيدا عن (العصفور في القفص) أو عن (عبد الستار أفندى) .ذلك أن محمـد تيمور كان شاعرا شاهدنا على ذلك قصائده الشعرية التمثيلية الخالصة مثل (بين الحياة والموت) ، (الزوج القاتل) (أنظر حياتنا التمثيليـة ص ٢٩٢ — ص ٢٩٤) فقد ضمن مسرحيتيه السابقتين كثيرا من طابع الغناء شعرا أم زجـلا (فحسن) وهو أحد الأشخاص الرئيسة في مسرحية (العصفور في القفص) يكتب في الحب قائلا :

حياتي هي الحب والحب ديني ولحب قضيت عمـرى شقيا
أماني في الحـب شيء كثير وما نلت عمـرى من الحب شيئا
ولى في الهـوى عفة لا تجـارى ونفس ترى الموت حلوا هنيـا
فقيم المـلامة يامن تـلوم ولولا الغرام لما كنت حيـا

(أنظر مؤلفات محمد تيمور / المسرح المصرى / ج ٣ العصفور في القفص ص ٥٨) .

اما مسرحية (عبد الستار أفندى) فانا نجد بين شخصياتها شاعرا كذلك وان لم نعرف عن شعره شيئا . وهو فرحات الذى يدعى هو ومن يعرفه أنه (أمرؤ القيس) .

ويمكن القول بأن انعكاس الاهتمام بهذا اللون من الفن يرجع في أصوله — زيادة على شاعريه المؤلف — إلى روح العصر نفسه — ففى تلك الفترة عاش الشعر أيامه الذهبيـة في العصر الحديث ، إذ كان ينشر في الصفحات الأولى من الصحف ، وأسمـاء الشعراء يتصايح بها باعة الجرائد ، والجماهير تملأ المسارح الغنائية والحياة الفكرية لا تكاد تبعد عن مركز الشعر (أنظر : محمد تيمور / حياته وأدبه / عباس خضر ص ١٨١ ، وأنظر تطور الأدب الحديث في مصر من أوائل القرن التاسع عشر إلى قيام الحرب الكبرى الثـانية / د. أحمد هيكل ص ٢٦٤ ، ٢٦٥ ، ٢٦٦ ، ص ٢٨٩ إلى ص ٣٢٠ ط . دار المعارف بمصر سنة ١٩٦٨

التدرج بالجمهور رويدا إلى الكوميدى الفنى الراقى ثم إلى الدرام الكوميدى (وهو فى اعتقادى ماتطور مفهومه الآن واستقر فيما نعرفه باسم التراجيكوميدى أو الكوميديا الداكنة) وهلم جرا (*) .

وكان بدء عمله رواية (العشرة الطيبة) التى وضعها عن المماليك فى مصر - وكانت أول رواية من نوع (الأوبرا) - قاصدا عدة أغراض أساسية أهمها :

« إظهار عصر من عصور مصر إبان حكم المماليك على المسرح ، بلون حقيقى وصبغة محلية ، وأشخاص حية ، وذلك فى قالب فكه راق ولغة تناسب المقام ، يضاف إلى ذلك - وهو الأهم - شرح حالة مصر فى عهد طغمة المماليك التى يعرف الجميع تعسفها ، وظلمها ، رمزا للقوة الاستبدادية المذلة » (١)

وتعتمد مسرحية « العشرة الطيبة » على حادثتين رئيسيتين :

الأولى ، البحث عن عروس لأحد زعماء المماليك « حاجى بابا » حص أخضر الزواج ، ويقوم بهذه المهمة « المعلم جونبل » ، وهو عالم كيميائى يقيم فى

(*) وهو نفس مادفع توفيق الحكيم - كما يخيل الى - بعد البداية الجادة فى مسرحيته « أهل الكهف » (١٩٣٤) أن ينصرف - لطفولة عقلية الجمهور ، وسيادة مسارح الترفيه المنزلى الرخيص ، وتضعضع الشعب بعد حرب عالمية ثانية وإغارات جوية على مدنه - من الجدية فى تأليفه للمسرح الى التأليف فى (مسرح المجتمع) (١٩٤٥ - ١٩٥٠)مؤثرا عنصر (الفرجة) الذى ربما جذب انتباه الجمهور حتى إذا ارتفع - الى حد كبير - وعيه أمكن تلقيه (السلطان الحائر) ١٩٦٠ و (ياطالع الشجرة) ١٩٦٢ وغيرهما من المسرحيات التى سنتناولها فى مكانها وسنجد فيها الكثير من التراجيكوميدى المعبر عن قضايا اجتماعية وسياسية .

(١) مقدمة الجزء الأول من كتاب (مؤلفات محمد تيمور) ، ص ٢٦ ، ص ٢٧ .

قمره ، ويجوب « حزابل » البلاد ، حتى يصل إلى إحدى القرى فتعجبه فتياتها ، فيجرى بينهن قرعة فتقع على « ست الدار » القروية الجريئة الغير الجميلة ، ويعتبر فوز ست الدار إحدى الصور الرئيسية فى المسرحية التى تعلن اضطراب الأحوال وتناقض الأوضاع فى مصر المملوكية .

والله طيب يازمان الخطبيـــط   الأصايل يبقو آخر الزمر طيط[1]

والحادثة الثانية هى بحث الوالى حاكم مصر عن ابنته التى ألقتها أمهـــا منذ عشرين سنة فى « مشنة » فى النيل ، لما عرفت أنها أنثى ، ويقوم بمهمة البحث « حسن عرنوس » كبير أمراء الوالى ، الذى يتنكر فى زى فلاح جواب حتى يجد الطفلة التى أصبحت عروسا هى « نزهه القروية » .

ويوصل « عرنوس » إلى تحديد « الهويس » الذى اعترض سير النهـــر فيدرك أن الفتاة لابد أن تكون فى منطقة هذا « الهويس » ، وهكذا يجدها .

ولقد حاول تيمور تصوير المماليك فى هذه المسرحية فى صورة من يتجاهلون القيام بواجباتهم اكتفاء بالانغماس فى شهواتهم .

« فحاجى بابا » يرفض أن يقوم بالعدل بين الشعب ، لأن هناك قيامة وجنة ونارا ، فلماذا يتدخل فى هذه الشئون الآلهية فليقتصر على ملذاته إذن .

من حيث قضـــايا مخــاصمات   مش قاضى أعمــل تحقيقـــات
ما دام من الله يوم قيامت   عاقب أثــيم جازى كــــريم
عنــده جحيم ، عنـــده نعيم   كلهم شكوى . آمان آمان

(١) أزجال هذه المسرحية من تأليف بديع خيرى (أنظر مؤلفات محمد تيمور ج ٣ (المسرح المصرى) ط . الهيئة المصرية العامة للكتب سنة ١٩٧٤ /العشرة الطيبة / الفصـــل الأول المشـــهد السابع ص٢٥٢

وفى مجال جهلهم بعرض لمشروعات سنجق الزراعية الذى يصدر مثل هذه القرارات ، فالأمر الأول يمنع « زراعة القطن واستبدال شجر الابوفروة به » وثانيها إرواء الأراضى بمياه البحر الأحمر بدل مياه النيل ، وثالثها تحريم استعمال السباخ البلدى ، واستبدال سباخ الابوفروة به ، ورابعها تحريم الصيد فى الغيطان وتحليله فى الشوارع والحارات »[1].

وينثر محمد تيمور هنا وهناك لمسات دالة تشير بأسلوب غير مباشر إلى صور الحياة فى ذاك العهد ، فمن إفلاس الخزانة نسمع هذا القول على لسان إحدى الشخصيات الأخرى «كل فرد من أفراد الرعية إذا لقى جنيه ذهب فى السكة لازم يقف قدامه ويضرب له سلام ويقول ، هل هلالك شهر مبارك » .

ولعل فى الحوار بين حزنبل (الشخصية الكشكية الريحانية) وأحد أصدقائه ما ينم عما كان يفعله المماليك بحياة أهل الوطن من المصريين :

حزنبل : ما كانش عيان يا أخى . مات ازاى ؟

حسن : لاماهومش ضرورى دلوقت إن الواحد يعيى علشان يموت .

هو أنت مش عارف كده ياحزنبل[2] .

ولقد استطاع محمد تيمور أن يبرز فساد العهد المملوكى بتصويره لضياع المبادىء والقيم حتى أصبح استخدام النساء للوصول إلى المناصب طريقا شريفا وطبيعيا لا غرابة فيه ، حتى إن أحد الأمراء وهو « حسن عرنوس » يعترف بأنه قد وصل إلى مكانته عن طريق مهنته « كقواد » .

---

(١) نفس المصدر السابق / الفصل الثانى / المشهد السابع ص ٢٧٦

(٢) نفس المصدر السابق / الفصل الرابع / المشهد الرابع ص ٣٠١

وأصبح نفاق الشعب للحاكم شيئا سائدا مستحبا ، وها هو ذا « عرنوس » يهمس به لنفسه قائلا :

فارقص ودندن لكل فرد ان كنت فى دولة القرود [1].

بل إن النفاق يسود الجميع فيرددون نشيد المذلة المصرى الأزلى

عشان ما نعلا ونعلا ونعلا لازم نطاطى نطاطى نطاطى [2]

ثم يعقب حسن عرنوس

الرك على حبه بلوتيكيه وذمة كاتشوك خربانه

ما دام الأمير ملة أنتيكه لازم الرعية تكون وجلانه

ورغم هذا التصوير الشائن للماليك — ومن الظلم — فإننى ألمح أن محمد تيمور لم ينس طبقته البورجوازية ، فنراه يتناول الفلاح المصرى فى صورة مهزوزة ساخرة تكاد أن تصل إلى الحد الذى يصور فيه « سالم العجوز » ـ وهو يغازل احدى القرويات ـ يصوره فى موقف من لا يقدر المسئولية مفضلا الاستمرار فى مغازلة إحدى الفلاحات ، عن الذهاب لإنقاذ حقله الذى تغرقه المياه :

(صبى : (من الخارج) الحق ياعم سالم ، الحق الجرف انهد والميه حتغرق الغيط .

سالم : موش فاضى ياوله مش فاضى

صبى : (يدخل) ياعم سالم حرام عليك الغيط حيغرق .

سالم : ياواد مانى كان غرقان أهه) [3] .

---

(١) نفس المصدر السابق / الفصل الأول / المشهد الخامس ص ٢٤٤

(٢) نفس المصدر السابق / الفصل الثانى / المشهد الثالث ص ٢٦٧

(٣) نفس المصدر السابق / الفصل الأول / المشهد الثالث ص ٢٤٢

فمحمد تيمور يعبر عن موقف طبقتـه . ومعروف أن الدم التركى يجرى فى عروقه كما أخبرنا بذلك ابراهيم رمزى الـكاتب المسرحى الذى لمز محمد تيمور لتهجمه على المماليك وهو التركى - حيال الفلاحين من المصريين .

يضاف إلى ذلك أن العصر الذى تميز بأنه لا يمكن فيه الفصل بين القيم السياسية والوطنية لاختلاطها شديدا يدعو إليه توحيد الهدف فى الخلاص من وصمة العار « الاستعمار الجاثم » حتى أن العمل السياسى أصبح ضريبة وطنية لا يجوز التهرب منها - هذا العصر لم يظفر من محمد تيمور برأى سياسى حاسم فى مسرحيته هذه ، اللهم إلا ورود لفظة الاستعمار وفى مجال بعيد كل البعد من الوطنية والانجليز ، فى مجال الحب بالإكراه ، وذلك عند ما تطلب زوجة الوالى من الرجل الذى اصطنعته عشيقا ، أن ينازلها ويدور هذا الحوار :

الزوجة : عبدالله . أخيار مخيار سيبه بالله . كله حب كله حب كله حب

عبدالله : ده حب باكراه . أما حب استعمارى صحيح) (١) .

ولم تكن هذه المسرحية بعيدة عن تأثير المخالطة مع الآداب الاوروبية - - وخاصة الأدب الفرنسى - فما هى إلا رواية فرنسية أعجبت نجيب الريحانى وكان أسمها « ذا اللحية الورقاء » فاتفق مع كاتبنا محمد تيمور بك على اقتباسها وتمصيرها (٢) .

فالاقتباس أيضا هو أساس هام فى بناء المسرحية الاجتماعية والسياسية عند « محمد تيمور » إلا أن ما يتبقى من هذه المسرحيات لنا يعد بلا شك تقدما فى طريق الكوميديا المصرية .

---

(١) نفس المصدر / الفصل الثانى ص ٢٦٦ ، ٢٦٧

(٢) كتاب الهلال (مذكرات نجيب الريحانى) ص ١١٩ ، ١٢٠ - العدد ٩٩ يونيو سنة ١٩٥٩

ولهذا نلمح أن عماد هذا التقدم عنصران :

أحدهما ، تلك الكوميديا الانتقادية التى تتأمل الواقع المصرى مصورة إياه ناقدة له مستفيدة من التراث العالمى وخاصة مسرح موليير .

ثانيهما ، كوميديا شعبية تقسم بحيوية منقطعـــة النظير مفسحة المجال أمام الكاتب لخلق شخصيات شعبية علاوة على الإفادة من تراث الكوميديا المرتجلة فى بعض المواقف الهزلية كما رأينا فى « عبد الستار أفندى » مع مزج ذلك كله بعنصر الغناء الذى يتعشقه جمهور المسرح فى مصر حتى عصرنا الحـــاضر منذ « يعقوب صنوع » ذلك أن نفس ما سعى اليه محمد تيمور هو السير فى اتجاهى صنوع العالمى والشعبى وهو نفس ما حاوله عثمان جـــلال إلا أن « تيمور » حاول - الى حد بعيد - أن يكون جانب الخلق فى شخوصه المسرحية أكبر من جانب التمصير .

ولكن ما لنا قد تناسينا بداية حديثنا فى هذا الفصل عن روافد مسرحنا المصرى المعاصر - والتى نرى أن مسرحيـة « الفـرافير » ليوسف إدريس ، وما صاحبها من دعوته للرجوع إلى تراث مسرحنا الشعبى المرتجل كالسامر وغيره - مالنا قد تناسينا ذلك فشطحنا أو شطط مشرقين ومغربين بينه مسرح صنوع وعثمان جلال ومحمد تيمور وبين « موليير » ؟

الواقع أننا لم نشطط ذلك أن « الفرفورية » - على حد قول يوسف ادريس ... « سمة أصيلة من سمات الشخصية المسرحية المصرية ، ولقد بلغت هذه السمة من القوة حد أنها فرضت نفسها فرضا على كافة الأشكال المسرحيـة التى وفدت إلى مصر وترعرعت فى المدن مكونة مسارح عماد الدين ، وروض الفرج القائمة على الروايات المترجمة والمقتبسة والممصرة ، وكانت هى السبب مثلا فى خلق مسرح

على الكسار الكوميدى ، إذ أن على الكسار لم يكن يمثل طول حياته إلا دور «فرفور» غير تلقائى ، فرفور متعمد (١) .

فيوسف إدريس يرى - ونحن نوافقه - أن الكسار كان يقدم شخصية فرفور أيضا فى نفس إطار الكوميديا الشعبية التى حاولها إدريس ومن سبقه منذ صنوع وما قبله ، فمسرح الكسار كان هو أيضا مزيجا من الاقتباس غير المتقن والتأليف الركيك ، ومحاولات ساذجة لإحياء تراث ألف ليلة وليلة ، مضافا إلى هذا كله طابع الغناء الذى أمسك بتلابيب بدايات المسرح المصرى الشعبى فترة ليست بالقصيرة ، بل وظل حتى وقتنا هذا * فيما اصطلحنا على تسميته بالعرض الشامل

---

(١) نحو مسرح عربى — يوسف ادريس — طبع الوطن العربى ص ٤٨٦ .

* دليلى على ذلك ما نعرفه فى وقتنا الحاضر من عروض مسرحية غنائيـة فى مسـارحنا المصرية مثل « سيدتى الجميلة » التى قدمها بهجت قمر عن نص أوروبى هو «بجماليون» لبرنارد شو ، وكذلك مسرحية الامبراطور يطارد القمر ، التى قدمها المسرح القومى عن نص « كاليجولا » لألبير كامو ، فى إطار من الرقص والغناء الجماعى والشعر العامى الذى صاغه شوقى خميس ونبيل الألفى سنة ١٩٧٢ ومسرحية «حب وفركشه» لصلاح جاهين سنة ١٩٧٤ وهذا هو ما أقصده العرض الشامل ، فهو يجمع بين التمثيل والرقص والغناء والموسيـقى والألوان ، والبهلوانية ، فى الأداء والتعالف الذى يقوم بين جميع الفنانين على إمتاع الجمهور ، وإشعاره أنه ليس مجرد ضيف فى القاعة ، وإنما هو مشارك فى العرض مشاركة إيجابية .

فالحديث يوجه إلى الجمهور فى مناسبات متعـددة والتراشق بالنـكات أمر معترف به (أنظر : فنون الـكوميديا / د . على الراعى ص ١٧٣ ، ١٧٤)

والداعية القيادى إلى هذا الاتجاه المسرحى فى عصرنا الحديث للمثل والمخـرج المسرحى المعروف جان لوى بارو (انظـر : معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية د . ابراهيم حماده ص ٢٥٠ تحت رقم ٤٢٢ المسرح الشامل (Total Theatre)

وما دمنا بصدد الحديث عن الروافد الأولى لمسرحنا المصرى المعاصر فلا بد أن تستوقفنا شخصية « عثمان عبد الباسط » بربرى مصرى الوحيد الذى قدمها على الكسار فى هذا الاطار السابق لما فيها من روافد نقد اجتماعى أصيل كان - فى اعتقادنا - معينا لمسرحنا المصرى المعاصر بعد الحرب العالمية الثانية .

فربما استطعنا أن نميز - فى تصرفات « عثمان عبدالباسط » هذا بين الحكمة والحق بين التطلع والقعود ، بين سلبية الاهتمام بالأفراد إلى إيجابية الاحتفاء بالجماعات - تميز مثلا الشعب عامة بالإصرار على لون معين

ففى مسرحية « ولسه » نجد ملامح نقد اجتماعى حينما تقترح « ستهم» الخادمة على عثمان عبد الباسط أن يعمل « بوابا» مرة ثانية فنتبين أن عثمان يحتج على عمل « البواب » لأنه لا نقابة هناك تحميه[1] .

كما نلمح مثل ذلك الإيحاء بالنقد الاجتماعى حين يصور « عثمان عبد الباسط » مدى تنكر الحظ لأبناء الطبقة الثالثة من أمثاله فى ذلك الوقت - وهو خط تسلمه الريحانى فيما بعد داخل إطار معين - فنراه يقول لوكى بك :

عثمان : « الأول خالص جيت اشتغل كسارى فى الترامواى ، تانى يوم اعتصبوا الكمسارية ، جيت اشتغل فى مصلحة الكنس والرش ، اعتصبوا الكناسين ، جيت اشتغل فى بتوع وابور النور برضه اعتصبوا بتوع وابور النور قلت أنا راخر ياواد اعتصب » .

---

(١) اعترف استاذنا الراعى باعتماده فى حديثه عن (مسرح الكسار) بما جاء فى كتاب لم ينشر بعد للاستاذ عدلى نور بعنوان (على الكسار والمسرح العربى) انظر فنون الكوميديا / د . على الراعى ص ١٦٢ وما بعدها)

وفى موقف آخر يبدو « عثمان عبد الباسط » مندفعا اندفاعا أهوج ، مطيعا ما يساوره من رغبة فى الانتقام من طبقة السادة الذين يهينونه ، ولكن صفته الشخصية ، صفة الشجاعة الحمقاء ، والجبن الواقعى الأصيل[1] تجعله يتراجع سريعا حاذرا أن يكون ذلك الذى أراد أن ينتقم منه رئيسا له فى عمله كندل (جرسون) لا قبل له بالاصطدام به

وفى موقف ثالث نرى « عثمان عبد الباسط » متفاخرا مدعيا الغنى هادفا إلى التنفيس عن الكبت المتأصل فى نفس الفقير المسحوق حين - وهو الخادم - يقلد السادة ، وتنتهى المسرحية بأن أصبح عثمان الندل « الجارسون » عثمان بك ، من أعيان كوم امبو ويدخل فى مبارزة بين السادة جميل بك ، وحافظ بك ، تتخذ شكل المقامرة ، رابحا ألفى جنيه من جميل بك ، فيتم بهذا الربح الانتصار الشعبى على السادة ، ويصبح عثمان ممثل الشعب وأمله سيد الموقف بلا منازع .

وفى هذا الاوبريت المسمى « رلسه » يدخل المؤلف - أمين صدقى - على هيكل الفصل المضحك ما يتطلبه المسرح الاستعراضى من تشويقات ، فهناك أغنيات الطوائف المتعددة التى تتخذ وسيلة للترفيه عن المتفرج ، كما أنها تحمل شيئا من النقد الاجتماعى الخفيف يتم فى ثوب موسيقى غنائى راقص ، إلا أن هذا النقد لا يخرج عن شكوى الزمان وعرض الحال ، والأمل العام فى أن تصلح الأحوال .

---

(١) أنظر فى تفسير هذا الجبن الواقعى الأصيل من أجل المحافظة على لقمة العيش فى مصر ما أورده الدكتور جمال حمدان فى كتابه (شخصية مصر) العدد ١٩٦ من كتاب الهلال — يوليو سنة ١٩٦٧ ص ٥٧ حيث (الخضوع والصمت) من الفضائل التى تحفظ على المصرى قوته ، ولنا إلى ذلك عودة فيما سيتلو ذلك من أبواب البحث وخاصة (فى المسرح الواقعى والنقد السياسى والاجتماعى) وكذلك فى (المسرح الفكرى الرمزى) .

وبعض هذا النقد يقوم بوظيفتين متعارضتين . هما عرض شكوى طائفة ما ، والسخرية من هذه الطائفة فى الوقت ذاته ، مثلما يحدث فى أغنيـة العمد الذين تقدموا يشكون سوء تصرفات زكى بك ، وإنفاقه المال جزافا على الراقصات ، فى نفس الوقت الذى تسلق ألسنة الراقصات بالسباب المقذع المزرى أمثال زكى بك ـ وهن يقصدن العمد الشاكين أيضا ـ ولا يحاول المؤلف ما يوحى بأنه يبغى الدفاع عن العمد أمام ذلك السباب الجـارف مما يؤدى إلى الاعتقـاد فى استغلاله هذا الموقف للسخرية من عمد الريف[1] .

فلقد كان يقال إن مصر تتمتع حينئذ برخاء كبير ، وزاد الطلب على القطن وارتفعت أسعاره ، وجاء العمدة المصرى بقطنه إلى البورصة ، وتتلقفه السماسرة ليخطفوا قطنه ويسوقوه إلى ما وراء البحـار ، فيغزل وينسج أو ينتفـع به فى أمور كثيرة هى من أسرار غلبة الغرب على الشرق ، ثم يعاد بعضه ويبـــاع لنا بأغلى الأسعار ، وماذا نال العمدة المصرى لقاء ذلك ؟ ورقا مطبوعا ، يقال إنه نقد قانونى يعطى له عن علم ويقين بأن هذا العمدة ليس له من الخبرة أو التجربة ما يمكنه من صرف هذا النقد فى أوجه النفع وكان لا مفر من أن يبعثر العمدة الفلاح ماله فى اللهو والعبث ـ هذا العمدة هو موضع سخرية سماسرة القطن ، وأشباههم فى النهار ، فلماذا لا يكون هذا العمدة موضع لهو وتسلية بالليل ؟!

ومن هنا ـ يغلب على « الظن ـ تولد شخصية « كشكش بك » عمدة كفر البلاص عند الريحانى فيما بعد ، والتى تمتد أيضا فى أصولهـا إلى كوميـــديا « دخول الحمام » التى كتبها ابراهيم رمزى حوالى سنة ١٩١٥ حيث باع أحد العمد قطنه ودخل الى حمام شعبى فجذبه صوت يشبه صوت المطربة « المظ » فتعرض

---

(١) أنظر : (فنون الكوميديا) د . على الراعى من ص ١٨٤ الى ١٨٨ .

لكيد أمرأة صاحب الحمام المسماة « زينب » والتي أفلس زوجها « الحاى » وذهب ليعمل شاهد زور ، وتفهم المرأة أن « هويس » وهو اسم هذا العمدة المغفل والذى يتظاهر بالمعرفة ، تفهم أنه متضخم الحافظة النقدية فتصمم على اصطيادها بحيلة مدبرة مع زوجها ، ويتعرض العمدة لمواقف « كوميدية » شعبية تنتهى به فى النهاية إلى الخروج صفر اليدين(١) .

ويجتذب المؤلف – أمين صدقى – موضوعا فرعيا من المسرح الفرنسى عن زوجتين عاشقتين تظلان طول الوقت متخوفتين من افتضاح أمرهما عند زوجيهما – هذا الموضوع يحسن أمين صدقى إدماجه فى مصير « عثمان عبد الباسط » محققا به هدفا من أهداف الكوميديا الشعبية ، ألا وهو إظهار الشعب منتصرا قويا أرقى دائما من السادة .

هكذا قدم « الكسار » شخصية « عثمان عبد الباسط » كبطل يحمل صفات الشعب بما فيها من إيجابيات وسلبيات ، فى وقت كانت البطولة فيه معقودة « للباشوات ، والبهوات » بينما كان الشعب محتقرا ، فسرح الكسار قد سمح لهذه الطوائف الشعبية بعرض أنفسهم أولا ، ثم عرض شكواهم ووجهة نظرهم فيما يحيطهم من أحداث فى إطار من فن « الاوبريت » الذى يقوم على أساس من الفصل المضحك المعروف فى الكوميديا الشعبية مما يكون قد تقطر إلى الكسار عبر ما تركته الفرق الجوالة الإيطالية التى كانت كثيرة التردد على مصر طوال القرن التاسع عشر ، وعبر ما حمله إلى مصر « جورج دخول » من فنى الكوميديا دى لارتى » ، وخيال الظل التركى فى فصوله المرتجلة ، والتى تجلت

---

(١) انظر مجلة المسرح عدد ٦٢ مايو سنة ١٩٦٩ ص ٤٠ ، ٤١ .
وأنظر مجلة الهلال يوليو سنة ١٩٧١ ص ٩٠ إلى ١١٥ .

عند الكسار فى استعاناته و بالقافية » وبالفكاهة اللفظية عامة ، مثلما يحدث فى مسرحية « القضية رقم ١٤ » مما يثبت مقدرة الفنان على التأليف الفورى رغبة فى أن تقوم صلة حية بينه وبين الجمهور فى كل ليلة [١] .

فجزء كبير من حيوية كوميديا الكسار يرجع إلى حالة السيولة التى يكون عليها الحوار فى مثل هذا النوع من المسرحيات التى يمكن الفنان الموهوب فى الرد الفورى فيها - كفرفور - أن يتصرف بما تتطلبه المناسبة ، فالمسرحية المكتوبة لا تعدو أن تكون خطوطا مطاطة لمسرحية يمكن التغيير فيها دون حرج ، كما هو الحـــال فى أى كوميديا مرتجلة ، وكما سبق لنا أن شـــاهدنا فى مسرح « يعقوب صنوع » .

والحقيقة أن الواقع الشعبى المصرى والمسرح الهزلى الأوروبى - والفرنسى منه على وجه الخصوص - لا يغذيان فقط أعمال الكسار ، بل هما رافدان واضحان فى أعمال الريحانى الباكرة

فلقد كان الريحانى فى تطوره المسرحى يحمل معه دائما عنصرين أساسيين :- الكوميديا الشعبية كما عرفها من إرث الكوميديا المرتجلة ، وكوميديا الفصل المضحك ، والكوميديا الأوروبية التى استطاع أن يحصل على بعض نماذجها

---

(١) أنظر : فنون الكوميديا / د . على الراعى من ص ١٨٤ الى ١٨٨ .

وأنظر كذلك Landu, G. M. "Studies in the Arab Theatre and Cinema" London 1950, pp. 290

وأنظر كذلك « الأدب المقارن د . محمد غنيمى هلال ط الثانية سنة ١٩٦١ ، من ص ١٥٩ الى ١٦٣ .

وأنظر كذلك : « نجيب الريحانى وتطور الكوميديا فى مصر — د . ليلى نسيم أبو سيف ص ٢٤

- التي يتفاوت حظها من الجودة- عن طريق معرفته بالفرنسية ، مضافا إلى هذا كله أثر من ألف ليلة والأدب الشعبي عامة ، حمله اليه بديع خيرى شريكه في التمصير الخلاق (١) *

على أن كوميديا الريحاني قبل إنضمام بديع خيرى إلى صحبته الخلاقة ، لم تبعد عن اطار كوميديا الكسار ، ولا عن مضمونه ، فقد وضع مع أمين صدقى أوبريت « حمار وحلاوة » كتقليد متعمد لمسرح الكسار .

فهذه المسرحية الغنائية تسجل بدء اهتمام الريحاني بالوضع الاجتماعي السائد بطريقة كوميدية خفيفة ، لا تنقد هذا الوضع نقدا مباشرا ، وإنما اعتمد في النقد على « عرض الحال » وتركه يتحدث عن نفسه ، وهي طريقة باقية الأثر مع ذلك لأنها تتسرب إلى نفس المتفرج ، وتصل إلى لا وعيه دون إحساسه بأن أحدا يعظه أو يوجهه

وقد اتبع الريحاني وبديع خيرى في مسرحية « إش » نفس أسلوب الكسار الفني من تقديم أغنيات متعددة تشرح حال فئات شعبية مختلفة ، مثل جامعي الأعقاب وكتبة المحاكم ، ونسوة شعبيات يتقدمن بطلب الإفراج عن أولادهن الذين دعوا التجنيد وتختلط ألاعيب كشكش بك وأفانينه وحماقاته وهذره مع النساء بالأناشيد الوطنية والاجتماعية مثل لحن الحرية في مسرحية « رن »

(١) أنظر : نجيب الريحاني وتطور الكوميديا في مصر « د . ليلى نسيم أبو سيف » ص ١٢٧ ، ١٢٨ ط . دار المعارف بمصر سنة ١٩٧٢ .

* هذا وقد أثبت الاستاذ الدكتور على الراعى في كتابه « فنون الكوميديا » حاشية ص ٢٢٤ طبع دار الهلال ، أنه قد اعتمد على مؤلف الدكتوره ليلى نسيم أبو سيف في حديثه عن مسرحيات « هز ياوز » وأوبريت حمار وحلاوة » للريحاني ، مع اعترافه بأن دراسة د. ليلى أبو سيف من أكثر الدراسات فهما لكوميديا هذا الفنان الكبير .

الذى يدعو إلى حب الوطن بالأفعال ، وليس بالأقوال فلا بد من تصنيع البلاد واللتقدم للحاق بأوروبا وأمريكا فى هذا المجال ، ومثل لحن المتعصبين فى نفس المسرحية الذى يهيب بفئة العمال الوقوف ضد مؤامرات الاستعمار الرامية إلى إثارة الفرقة عن طريق اختلاف الاديان ، ويؤيد حق العمال فى الإضراب ضد المصالح الإقتصادية الأجنبية ، بعد أن أصبح أفراد الشعب على حد قول اللحن :

عايشين فى وادى النيـــل نشرب بالعـــدادات على مللى وسنتى
من صابون الملح ومن سكر لترموايات لخواجـــة كرياتى

ومن ثم يدعو اللحن الى التعاون والوحدة ، على لسان كشكش بك :

كشكش : الحق كله على الأغنيا
إحم : يافرحتنا بكثرتهم
ملهيين فى « روزه » وسنيه
والسيف نازل على أمتهم
إمتى بقى نشوف قرش المصرى ؟
يفضل فى بلده ولا يظلمشى
إنتم بمالكم ، وإحنا بروحنا
دى إيد لوحدها ما تصقفش

وهكذا يتحول الريحانى بكوميدياه شيئا فشيئا من الهزل والهذر الى شىء من النقد الاجتماعى ونوع من مواكبة الأحداث السياسية والتحولات الاقتصادية التى كان مجتمع تلك السنوات الهامة يمر بها .

فمسرحية « علشان سواد عنيها » التى قدمهـــا الريحانى سنة ١٩٢٩ تتناول

موضوعها أخلاقيا فى إطار هزلى ، ولا نجد بها أثرا لشخصية « كشكش » فهى تحكى قصة « زايد افندى » الأمين الذى تعرض بسبب تلك الأمانة لمضايقات عديدة فى علاقاته ببعض الماليين المنحرفين الذين يحاولون إفساد ضميره ، فلقد تحدوه مراهنينه ألا يتحدث كذبا مدة ثلاث عشرة ساعة ، ويكسب « زايد افندى » الرهان ... ... وترى الدكتورة ليلى نسيم أبو سيف أن « المغزى الاخلاقى للمسرحية هو أن الأمانة نادرة فى المجتمـــع المعاصر ، حتى ليتعذر على المرء التصديق بوجودها »[1] .

هذا الالتفات إلى الواقع المحيط بالريحانى مكنه من أن يتخلص تدريجيا من « قناع » كشكش بك ومن فن « الفرانكو - آراب » ، والمسرحية الاستعراضية عامة متحولا إلى مسرحية قائمة على موضوع محدد ، مرسومة شخصيته بدقة ، ذى مواقف بارزة ، وحوار ذكى ، رافعا نبرته الانتقادية الاجتماعية التى تجلت على سبيل المثال فى مسرحية « أموت فى كده » ، التى قدمها الريحانى وبديع خيرى على المسرح سنة ١٩٣٠ « فإن السادة يتعرضون لنقد واضح من كل من « عثمان » و « كتوره » الخادمة اللبنانية إلا أنه نقد لاذع فقط وليس ثوريا هدفه أن يتنبه السادة إلى أخطائهم فيسارعوا إلى إصلاحها .

وهو رغم أنه لم يكن مدافعا عن فلسفة معينة ، إلا أنه كان يؤمن ببساطة أن الكوميديا لا بد أن تكون مرآة المجتمع ، تعكس عيوبه ، وتساعـــد على إصلاحه ، فالتمثيل عنده يجب أن يهز العاطفة فتترك فيها الأثر المرجو ، فتنتج العظة ، ويكون الدرس المفيد .

---

(١) نفس المرجع السابق ص ١٣٦ .

وفى عام ١٩٣١ ، أراد الريحانى أن يدعم الخط الكوميدى الانتقادى فقرر أن يتخلص من المشوقات التى لجأ اليها فيما سبق من مسرحيات متجهاً من قوره إلى لب الكوميديا الانتقادية بلا مواربة فتقدم مسرحية «الجنيه المصرى» وهو العنـوان الذى أطلقه على اقتباسه «لمسرحية» مارسيل بانيول» الشهيرة (توباز) التى يناقش فيها الريحانى مادية المجتمع وفساده بمرارة المثالى اليائس حيث يكشف «ياقوت» لصـديقه «خميس» مبادىء الفساد التى يقوم عليها نجاحه : ـ (١) .

ياقوت ايوه ، أنا اللى كنت باصـلح الأخـلاق ، أنا اللى كنت باعبد الشرف عبادة . أنا اللى كنت بألقن تعاليم الفضيـلة ... أنا اللى كنت بازرع فى النفوس مبادىء الفضـل والأمانة ... أنا اللى فى مقابل ٢٧٠ قرش فى الشهر كنت أدرس فى اليوم ست حصص واقف على رجلى ، وراضى ومقتنع بالقليل ، وانطرد فى لحظة ، بعد خدمة ١٥ سنة زى ماتنطرد الكلاب ، وده علشان إيه ؟ علشان ما فهمتش إنه علشان مرضاة حضرة الناظـر كان لازم أغـير العقائد وأضلل الحقائق ، وأقلب نظام العلم ، وأقر أن الأرض مابتلفش . ولما الصدف الغريبة ـ اللى ماعرفش أن كانت سيئة ولا سعيدة ـ رمتنى هنا فى المكتب ده ، المكتـب اللى أشبه بمغـارة اللصوص ، واضطرونى أشترك معاهم فى أعمال الدناءة المنظمة ... وبعدين أشرحلك إزاى اشتركت، وتحت أى تأثير ... فى الوقت ده ، اللى كنت بافتكر أن العالم كله بيصب على اللعنة ، وإنى

(٢) نفس المرجع السابق ص ١٧٥ ، ١٧٦ ، ١٧٧ .

اذا خرجت خطوة بره الباب حايتفوا فى وشى ، ويسلمونى المدالة ... فى الوقت ده لقيت كل من كان يستقبلنى بكل احترام وبدال ما تتمد الكلبشات علشان تسلسل إيدى . امتدت الايادى علشان تصافحنى ، ورقاب عشان تنحنى قدامى .

خميس فكرة غلط

... ...

ياقوت مسكين ياخميس أفندى ، لسه كتير علشان تفهم الدنيا ... الدنيا يعنى الفلوس ، يعنى الجنيه ، الجنيه ، الجنيه يقدر على كل شىء ، يحلل كل شىء ، ينولك كل شىء ، جمال ، صحة ، سعادة ، حب ، شرف ، قوة ، مدح ، شكر ، قصايد ، مقالات (يفتح الخزانة ويخرج جنيه) شايف ياخميس أفندى ، الورقة الصغيرة دى ، هى اللى بتعمل الحروب ، هى اللى بتعمر ممالك ، وتخرب ممالك ، هى اللى بتحكم العالم . كان زمان القوة للسيف والمدفع ، النهاردة القوة للجنيه .

بهذا الأسلوب الميلودرامى الذى يبدو لنا فى تلك الموعظة عن قيمة الجنيه فى إذلال الرقاب ، وتحقيق المستحيل، وقلب الفضيلة رذيلة ، والرذيلة إلى فضيلة وكذلك بما يتبع ذلك من مواقف مثيرة أمام خميس ، حيث يرى أحد الصحفيين يزور مقالة فى سب ياقوت ليقلبها مديحا أمام قوة المال ، ويرى ناظر المدرسة الذى طرد ياقوت يأتى إليه طالبا منه الزواج من ابنته ، وتصل قمة الإثارة حين يمنح « ياقوت » ... الذى أصبح سيد الانحراف الآن ـ رئاسة « جمعية رقى الفضيلة » عند ذلك يتقدم « خميس » ويقف بجوار ياقوت .

وهذا الوقوف من خميس إلى جوار ياقوت فيه إيحاء بأن المجتمع المصرى

آنذاك مجتمع غير دمث ، لا يملك الفقير فيه أن يعيش شريفا ، أنه لا يقدر إلا اللصوص وأصحاب الاموال ، أما عن الذكاء والنقاء ، فغير معترف بهما إلا إذا وضعا فى خدمة الإجرام .

« كوميديا » مرة ، تهاجم النظام الاجتماعى من أساسه هجوما وحشيا فى ثورة ساخرة من النوع الذى قدمه برنارد شو من قبل سنة ١٨٩٨ فى مثل « حرفة مسز وارين » و « بيت الأرامل » (مع اختلاف الرؤية لدى كل منهما واختلاف فلسفتهما فى التناول) [١]. حيث يصور « شو » الدعارة وسرقة أموال الفقراء على أنهما نشاطان محترمان ، مثل سائر الأنشطة فى المجتمع الرأسمالى [٢].

ومن مواكبة الاحداث السياسية ، وتصوير الاستبداد السياسى ونقده فإن « حكم قراقوش » التى قدمها الريحانى سنة ١٩٣٥ تصور ذلك بشكل عام. فهى كوميديا ساخرة واقعية مريرة ، مشبعة بأفكار وأساليب فنية تسمو بها إلى مصاف الكوميديا الراقية .

فهى « أوبريت » فعلية بما تقدمه من تلحين الشيخ زكريا أحمد من رقص وأغان ومن قصة مسرحية ذات سمات خرافيه ، ولكن المعالجة التاريخية

---

(١) Plays Pleasant and Unpleasant (1898) (Vol. I : Plays Unpleasant (widowers House', The Philanderer', Mrs. Warren's Profession") .

(٢) أنظر : « برنارد شو » ـ تاريخ حياته الفكرى « تأليف أحمد خاكى من ص ٢٨٤ إلى ص ٣٠٨ ط . منشأة المعارف بالاسكندرية سنة ١٩٦٧ .

البارعة كانت تدعم واقعية المسرحية وتؤكد طابعها المحلي [١].

إن بندق أبو غزالة رمز الجماهير المستغلة - يبدو خلال المسرحية مهرجا مهزارا ينقد الناس ويقرعهم إلى الحد الذى لا يجلب عليه سخط أصحاب السلطان - تماما كالفرفور عند يوسف إدريس - يقول بندق ردا على « كركدن » :

---

(١) تعالج الدكتورة ليلى نسيم أبو سيف فى دراستها عن كوميديا نجيب الريحانى السابق التنويه عنها - أمر هذه المسرحية بتحليل يؤكد طابع المحلية لتلك المسرحية من حيث تصويرها فترة تاريخية مصرية تميزت بالاستبداد السياسى فتقول :-

« تعد حكم قراقوش - بشكل عام - مسرحية ساتيرية عن الاستبداد السياسى فهى تسخر من فؤاد - ملك مصر - إذ ذاك - وحاشيته ، وخاصة رئيس الوزراء اسماعيل صدقى ، الذى تولى منصبه عام ١٩٣٠ ، وقضى على النظام الديمقراطى تماما ، فألغى الدستور واستبدل به دستورا آخر ، وأطلق يد الملك ، وعدل النظام الانتخابى وأخضعه لرقابة صارمة وباختصار ، كان حاكما مستبدا ، حرم البلاد - فى أثناء توليه الوزارة حتى عام ١٩٣٣ - من أى مظهر للحياة البرلمانية أو الديمقراطية . ولم تكن الاحزاب المتشاحنة تجرؤ على الثورة ، خشية أن يؤدى ذلك إلى مزيد من التدخل البريطانى .

وهكذا أصبحت البلاد ممزقة بين الملك ورئيس الوزراء والانجليز ومختلف الأحزاب ذات المطامع السياسية ، ومنذ عام ١٩٣٠ إلى عام ١٩٥٢ ، كان الملك وحكومته منغمسين فى الصراع على السلطة ، متناسين شقاء الجماهير وبؤسها ومن تلك الشقة الهائلة التى كانت تفصل بين الحاكم والمحكوم - ولدت الفكرة الأساسية لمسرحية « حكم قراقوش » .

وتجرى أحداث المسرحية فى أثناء حكم « قراقوش » الذى عينه صلاح الدين الأيوبى حاكما على القاهرة فى القرن الثانى عشر . وتناسب هذه الخلفية التاريخية ساترية الريحانى لأن عبارة « حكم قراقوش » تعد كناية مصرية شائعة عن الاستبداد السياسى .

وقد كان الملك فؤاد غير مصرى - مثل قراقوش - إذ كان تركيا ، وكان يعيش فى عزلة عن الشعب . ويعكس الريحانى استياء الشعب من الملك ، حين يصور « قراقوش » فى هيئة =

بندق :

أيوه يا حضرة الفاضل ، أسكت أجارك الله ده اللى ايده فى الميه مش زى اللى ايده فى النار ، كل شىء فى البلد انعكس حاله ، الضماير خسرت الأعراض تلوثت ، الذمم اتوسخت والأعراض انتهكت ، والكبير ياكل الصغير زى السمك ، والقلوب اسودت ، والغلبان الملكان زى حالاتى اللى انعم عليه ربنا وقدره يفك له كلمتين خط نضاف ، ويكتب له كام سطر ومتودك بعون الله فى الكشط والتنقيط والزمامات ، ولا يخلاش برضه من كلمتين فى المعانى الأدبية . ويوزن شعر برضه ، يحكم عليه الزمن المنقلب يشتغل فى خدمة مين ؟ ... ...كشك أغا : كشك اغا دا راجل مخلوق من الخشب ، عقله من حجر ، لسانه من كرباج منقوع فى جردل زرنيخ[1] .

ألا تلمح هنا نغمة المثقف المقهور فى هذا الحوار ؟ وهو ما نشاهده كثيراً فى

حاكم قاس ، فقط مستبد إلى حد قوله : لم يخلق الكائن الذى يستطيع أن يتحدى سلطة قراقوش وإرادة قراقوش . ولما كان فؤاد أجنبياً ، فقد جاء حكمه المستبد أشد مهانة . ويسخر الريحانى من الملك حينما يقارن بين سلوك البلاط الملكى المتعجرف المتكلف الذى يتنافى مع الطابع القومى وبين أصالة وبساطة البطل ابن البلد القح .

وتزداد الهوة اتساعاً بين الحاكم والمحكوم عن طريق تصوير خصائص البطل « بندق » الذى يرمز إلى الجماهير المستغلة . وهو لايختلف عن معظم أبناء طبقته إلا فى أنه يعى شقاءه بتهكم . وبالرغم من فقره ، فهو متعلم ويزهو بثقافته ، ولكى يكسب قوته ، فإنه يعمل كاتباً للحسابات ، ومحصلا لدى « كشك أغا » وهو إقطاعى تركى يمتلك المقهى الذى تدور فيه أحداث الفصل الأول . وبناء على ذلك ، ترمز العلاقة بين الأتراك والموظف المصرى إلى الصراع القائم بين الحاكم والمحكوم . (نجيب الريحانى وتطور الكوميديا فى مصر ص ٢٢٣ ، ٢٢٤) .

(١) نفس المرجع السابق ، ص ٢٢٦ ، ٢٢٧ .

مسرحنا الواقعي المعاصر خاصة عند ميخائيل رومان ، وكذلك عند عبد الرحمن الشرقاوي في « الفتى مهران (القاضي بهير) ، وعند الفريد فرج ويوسف إدريس وسعد وهبه بنسب متفاوته إن « بندق » وضع حدودا لنفسه هي : ألا يموت ، ألا يضار ، ألا تقع له كارثة تسلبه رزقه الضئيل ، وفي داخل هذه الحدود ، هو راغب في تحسين الحياة والأوضاع ، وهو مصر على التمسك بالشرف وهو مستعد لقول الحق .

وفي داخل هذا النطاق ينهال بندق بالنقد اللاذع على كثير من مساوىء الحكم . - مجلس الابحاث العليا في مجتمع قراقوش - الذين يحكمون مصر فعلا ، ويشرعون قوانينها - مجلس مكون من فارغي العقول والبلهاء والجهلة ، مظاهر الملك وأبهته الفارغة ، سخافة المحيطين بالسلطان ونفاقهم وجهلهم .

وهو يهاجم الأغنياء هجوما صريحا في الفصل الأول ، ويرفع من قيمة الشعب المكافح بهذه العبارة الملتهبة : « هوه مين غير بندق وأمثال بندق اللي من عرقهم ومن دمهم بتكنزوها سبايك سبايك يا كوابيس الشعب » .

ولقد كان رصيد الكوميديا الشعبية من تقديم الشخصيات المتنافرة الغريبة في مجلس الأبحاث الأعلى - تحت تصرف الريحاني وبديع خيري في تقديمهما لمسرحية « حكم قراقوش » التي يعتبرها بعض النقاد « خلاصة جهود الماضي وإسقاطها على المستقبل في آن واحد ، دليلا على تقدم فن الريحاني حيث إن « الموعظة الأخلاقية » - وهي عنصر ميلودرامي - أصبحت أفضل التحاما بنسيج المسرحية(١) .

هذا هو الشكل والمضمون الغالب على مسرحية الريحاني اجتماعيا وسياسيا

(١) نفس المرجع السابق ص ٢٤٥ .

حيث أكد الأهمية الذاتية للفرد الفقير المطحون ملحا على فضل الفقير وأصالته وحاولا بطله هذا منازلة الطبقة العليا ، حتى ترضى بذلك البطل صهرا بها ، بعد أن يسعده الحظ - الميلودرامى - ويربح ثروة طائلة من أى سبيل .

فالريحانى يؤكد الطبقات الشعبية حقها وقدرتها على العيش كما يعيش الأكابر، وهكذا يتمتع الفقراء بثروة الأغنياء ، ولا يهتز الكيان الاجتماعى ، ويبقى بابه الأمل مفتوحا ، بطريقة فردية ، لكل سعيد الحظ فى أن ينتشله القدر من وهدة الفقر والضياع إلى قمة الغنى والاستقرار *

---

* وهذا نفس ما كان سائدا أيام جيل « موليير » بفرنسا ، فلم يكن الطبقة البرجوازية أن تطلع الى هـــدم النبل وحقوقه ، ولا الى الانتظام فى صف نبلاء المولد وأن فاضت نفوسها بشعور الأسى ، أو صيحات السخط ، منددة بالحقوق حيث لا واجب ولا فضائل. ومن حيث الجانب العملى كانت الطبقة المتوسطة تسعى الى الالتحاق بعلية القوم عن طريق اكتساب النبل بالوظائف ، وهى بهذا تظهر طبقة صاعدة تحصل على بعض حقوقهـــا بجهدها فى حدود ما تسمح به نظام العصر ، وتعلو بمـــكانتها لتقرب من الطبقة النبيلة الأصل، ولتنافسها فى بعض ما تميزت به بالوراثة •

وما أسرة « موليير » إلا مثل لتلك البرجوازية فى تطلعها الى الصعود بالعمل والاثراء » (عن مقدمة الدكتور محمد غنيمى هلال لترجمته مسرحية (عدو البشر) لموليير ص ١٧ ، ١٨ من سلسلة مسرحيات عالمية الصادرة عن الدار القومية للطباعة والنشر بالقاهرة العدد ٣٥ فى ١٥ اكتوبر سنة ١٩٦٦) •

وأنظر كذلك : مقالى العدد الصادر فى ربيع عام ١٩٧٣ من مجلة :

"International Theatre Informations"

بمناسبة مرور ثلاثمائة عام على وفاة موليير والتى تصدر بمعاونة اليونيسكو :باريس ص ٣ ، ٤ ، ٥ ، ٦ ، ٧ ، وهـــذان المقالان أحـــدهما بقلم : جان لوى بارو ، والآخر جاك كوبو وعنوان المقالين :

1 — Moliere alive taday, By Jean-Louis Barrault.

2 — The Voice of Moliere, By Jacques Copeau.

إن مسرحه ترفيه واضح عن الطبقات المسحوقة ، وكشف فى الأغنياء يتم لحسابها هدفه الأساسى ، هو إطلاق البخار ، حتى لا تتم الثورة .

لقد يقول لجماهير النظارة من الطبقة الوسطى الصغيرة ، والطبقة الوسطى : هؤلاء الأغنياء أمامكم على المسرح ، سأوجه لهم ضربات موجعة ، تشفى غليلكم ، ثم أدعو ممثلا عنكم « شحاته أفندى فى « لو كنت حليوه » على سبيل المثال ـ هذا الممثل لكم ينضم إلى هـــذه الطبقة الغنية ليستمتع ـ نيابة عنكم ـ بما يستمتع به الأغنياء ، ذلك أننا كلنا أولاد تسعه ، وكلنا أهل للغنى، لو أسعدنا الحـــظ .

والوقفة الموضوعية لتقويم الجانب الفكرى (إجتماعيا وسياسيا) فى مسرح نجيب الريحانى تقتضينا أن نسجل له وعليه فى إطار مرحلته الحضارية أنه فى موقفه النقدى من التكوين الاجتماعى فى عصره ، كان حريصا وبذكاء بالغ على عدم تعريض مسرحه لهزات سياسية من قبل الرأسمالية المصرية ، أو من قبل الطبقات الحاكمة ، وعلى رأسها القصر الملكى ـ الاستعمار الانجليزى ـ ورغم ما فى هذا الموقف من تنازل عن بقياديته كفنان عاصيته الأولى التناقض مع أوجه الشر والظلم فى المجتمع ـ رغم ذلك فقد كان يضمن مسرحياته الكثير من المغامز الوطنية التى كان يفهمها الجمهور وكذلك الأناشيد والتلميحات الواعية ، مبديا تعاطفه مع الشخصيات المسحوقة اجتماعيا ، فى مواجهة نظام اجتماعى مختل يجعل الحظ فقط هو الذى يرفع منها من يشاء اقتصاديا ويخفض من يشاء .

لقد كان الريحانى وزميله بديع خيرى قادرين على مسايرة التطورات الجديدة، وعلى اللحاق بها . عندما كانا يخدمان قضية التقدم والتنور خـــلال تقدمها الاجتماعى والسياسى . لقد فعلا الكثير لخدمة المسرح الكوميدى : إذ استمانا

بالنماذج الفرنسية التى وجداها فى مسرح « البولفار » الباريسى * على تحويل المسرحية الهزلية التى شغلا بها إلى مسرحيات كوميدية تعتمد على الرسم المتقن الشخصيات ، وعلى المواقف المصممة ببراعة ، وعلى البناء المتماسك - إلى حد ما - للمسرحيات مع عدم إهمالها الإفادة من تراث الكوميديا الشعبية ، كلما وجدا لهذا التراث قيمة أوتفعا ، وبهذا استطاعا أن يقدما عددا كبيرا من المسرحيات أمتعت الناس وأقنعتهم بأن ما يشاهدونه على المسرح هو جزء من حياتهم فعلا، بإرضائهما الفقراء ، وعدم إغضابهما للأغنياء ، تماما كما حاول « يوسف وهبى » - مع اختلاف الأسلوب - خلال « ميلودراماته » الاجتماعية ، التى تعد عند النقاد المتخصصين وجها من وجوه المسرحيـــة الشعبية التى قامت ، وما زالت قائمة بيننا ، وسوف تبقى معنا إلى وقت طويل متأثرة ومتشكلة بالمراحـــل الاجتماعية والسياسية التى يمر بها الناس (١).

---

* مسرحيات البولفار Boulevard Drama الـ Boulevard du Crime شارع باريسى سمى كذلك لأن مسارحه كانت تعرض وقتذاك مسرحيات تدور حول القتلة والإغراءات الجنسية ، ثم اطلق المصطلح بعد ذلك على المسرحيات التى عرضت فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر تقريبا .

وقد عالج المسرحية البولفارية — التى تتميز بالواقعية، والعنصر الهزلى ، والفكرة الاجتماعية كتاب كثيرون من أمثال لابيش وهالفى ،

ويستعمل المصطلح الآن ليدل على المسرحيات الملهوية الاجتماعيـة ذات القيمة الفنية التى تستهدف الربح . وقد تعتبر معظم مسرحيات الـكاتب الانجليزى نويل كوارد — مثلا — مسرحيات بولفارية (معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية د. ابراهيم حماده ص ٢٥٥ ، ص ٢٥٧ تحت رقم ٤٤٠) .

(١) أنظر فى ذلك « مسرح الدم والدموع » — دراسة فى الميلودراما المصرية والعالمية» الدكتور على الراعى مطبوعات الجديد يناير ١٩٧٣ ص١٦ ص ١٦٦ .

« فالميلودراما » فن جماهى بمعنى الكلمة – كما يقول « موريس ويلسون ديشر » المختص فى دراسة الأشكال الشعبية للمسرح – وهذا الفن يغترف فيه المؤلفون من إناء واحد ، تبدو فيه الشخصيات سلسلة من الأنماط معروضة فى اللونين الأبيض والأسود مع سعيهم إلى تغليب الحركة المادية المسرحية على الحوار الفكرى ، وذلك بإيراد ذلك الخليط المكون من فكرة الفضيلة المنتصرة دائماً مضافاً إليها مشاهد العنف وإراقة الدماء والأسرار الشديدة الغموض والفزع والجريمة النشوانة وشعارات التحرر من الظلم ، والدين والجنس ، كل هذا قد اختلط بعضه ببعض ، سواء امتزجت عناصره أم لم تمزج .

ومن هذه التركيبة المجتمعة يأتى الإعجاب بالعمل الدرامى على أساس أنه ليس فنا ، بقدر ما هو صورة « بانورامية » للعصر ، فيه تتركز قوة تحويلية للمجتمع مبشرة بتغييرات قادمة من الحرية والإصلاح .

وأدنى ما يطلبه المرء فى مسرحية ميلودرامية – على حد قول « إريك بنتلى Eric Bently – هو دموع تشفى الغليل ، وتصرف عن القلب المهموم كثيراً من « الكثارسيس » – أى التطهير – الشعبى لا بأس به على الإطلاق ، فهو لون من رثاء النفس يبديه المتفرج من خلال رثائه للبطل الذى يراه أمامه مكروبا وهذا فى حد ذاته عون كبير للإنسان فى أوقات الشدة ، فالفزع الأصغر هو نوع من « المصل » تعطى وقاية من الأحداث .

والواقع أن نجاح الكاتب « الميلودرامى » يتركز على قدرته فى تجسيد الخوف وصبه فى قالب إنسانى يوحى لنا بأن الإنسان الشرير الذى نراه على المسرح هو « سوبرمان » الشر ، وليس مجرد فرد شرير ، مستعينا بالصدفة الكبيرة

كحيلة من حيل الحبكة المسرحية – وهى فى حد ذاتها موجودة فى أرفع ألوان التراجيديا – وملحا على حوار يقوم على خطابية رفيعة ومكثفة (١) .

ففى مسرحية « صدق الاخاء » لإسماعيل عاصم – وهى فى عرف النقاد المحدثين على ما يبدو – أول « ميلودراما » مصرية ، تتجسم فيها الخطابية الغير المبررة فنيا ، من ذلك ما قاله وزير الداخلية ، بأن وزارته تهتم أساسا بالأمن العام وذلك فى وجه الفساد وقطاع الطريق ، ولا سيما فى مثل هذا الزمان ، الذى كثرت فيه أحزاب العدوان ، فمن رجال فوضويين وأشخاص اشتراكيين ... لا أدب يردعهم ولا دين .

وكذلك يقبع النغمة الخطابية انتقاد فى بيتين من الشعر يسوقهما فى هذه المسرحية « الميلودرامية » شيخ الأنام الذى يمثل الناصح الراغب فى العصرية والثورة على الجمهور مقررا أن الولاء للدولة إنما يكون على أساس مادى واضح فيقول :

إذا لم يكن للمرء فى دولة امرىء ... نصيب ولا حظ تمنى زوالها
وإن هو لاقى حظه ونصيبه ... لدى دولة أخرى بخير دعا لها

ويبدو أن « اسماعيل عاصم » أراد بمسرحيته هذه أن يرشد قومه هاديا ومصلحا لهم . فبدأها بداية واقعية ولكن خشيته تعرض عمله المسرحى للمصادرة أو التشويه ، جعلته يتناول موضوعه الدقيق هذا مسافرا به إلى مكان وزمان سحيقين يختلفان مظهريا عن زمانه ومكانه فيما يشبه إلى حد بعيد أسلوب المسرحية الفانتزية * .

(١) أنظر المرجع السابق من ص ٣٨ الى ٥١ .

* مسرحيه فنتزيه وهمية **Fantasy** من الصعب أن نجد كلمة عربية تقابل **Phantasia** اليونانية الأصل ، ويرى د . ابراهيم حماده الذى أعد « معجم المصطلحات الدرامية =

والمسرحية فى خلاصتها تتحدث عن مصر ولا مصر معا ، وعن زمان الكاتب ولا زمان محدد فى وقت واحد ، فهناك مثلا مشهد الخان ، الذى يضيع فيه الأمير (نديم) أمواله فى سفه ، والذى يبدو فيه مجرد وارث متلاف معاصر ، يشرب أنواعا شتى من الخمر كانت الشغل الشاغل للوارثين العاطلين أمثاله منذ القرن الماضى ، وهذا بالاضافة إلى استمتاعه بغناء روزه حيث تنشد :

نديم سكر وصبح بالهم — وصار بتفليسه فى غم
وكم أقولك يا ابن الناس — فضك من الخمرة والكاس
وأرعا لنفسك والأنفاس — واصحا من الغفلة يادم
صبحت متعوس باغارة — محبوس وحبسك خساره
فى نفسك اضرب غدارة — أحسن من العيشه بالغم
ضيعت مالك فى الإتلاف — بين الخمورجى والصراف
ما هكذا فعل الأشراف — ابكى على روحك واندم[1]

= والمسرحية » انه لا مانع من تداول الكلمة اذا ماعرفنا أن هناك ما يقرب من معناها ومبناها فى العامية المصرية (يفنتظ ، فنتظزه ، فنطزية)
ومسرحية الفنتزة قائمة على سرحة الخيال الى عوالم وهمية لا تشاكل الواقع ولربما تجاوز السرحان فيها الى آفاق الغيبيات البعيدة ، وما فوق الظواهر الطبيعية . ومسرحية « الطائر الازرق ١٩٠٨ » لمترلنك يمكن أن تعطينا فكرة عن الفنتزة (هناك ترجمة عربية لهذه المسرحية فى سلسلة روائع المسرح العالمى العدد الصادر فى ابريل ١٩٦٦ رقم ٧٢ من ترجمة الاستاذ يحيى حقى) وقد تستخدم المسرحية الفنتيزية نظريات فى العلوم الطبيعية لم تكتشف بعد ، كما يمكن تحميلها مدلولات ترمز الى واقع سياسى أو أخلاقى أو دينى (معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ص ٢٦٨) * وقد استخدم الكسار والريحانى كلاهما عنصر « الفانتازيا » هذا حينما كانا يأخذان عن بعض موضوعات ألف ليلة وليلة أو عن بعض شخصياتها ما يناسب طابع الاستعراض فى مسرحيتهما والذى ظل ملازما — على تفاوت كبير — لعروضنا المسرحية المعاصرة التى اصطلحنا على تسميتها مسرحية شاملة .

(١) مسرح الدم والدموع د . على الراعى ص ٧٠ ، ٧١

ولكن الكاتب ـ متخذا أسلوب التركيب الميلودرامى ـ يأبى إلا أن يقحم على مشاهد عمله المسرحى بعض الشخصيات التى تفصح عن آرائه المباشرة مثل قول أحد قطاع الطرق للملكة ..

ـــ إن أولادكم هم الذين دلوا الأشقياء إليكم . واتفقوا مع أعدائكم ياسيدتى عليكم .

فترد الملـــكة :

ـــ واأسفاه ، لولا انقسامنا على بعضنا ، ماوصل الدخيل الى أرضنا .

والعبارة الأخيرة مقحمة عمدا مشيرة إلى خيانة بعض المصريين ـ قبـل ذلك الوقت باثنتى عشرة سنة ـ للثورة العرابية حين اندسوا بين صفوف المصريين جواسيس للجيش البريطانى ، ممهدين السبيل للدخيل الأجنبى حتى وصل الى أرضنا بالفعل .

هذا وهناك مشهد بأكمله بارز الإقحام على جسد المسرحية حين يناقش مجلس الحكم الوضع الاجتماعى والسياسى ، فيجمع المؤلف بين الوزراء والملك ، ليتخذ من اجتماعهم تكأة لإذاعة آراء بعينها تهمه ـ أى الكاتب ـ وتعكس مشاكل حقيقية كانت تقوم فى مصر فى تلك الأيام .

إننا نلمح فى « صدق الإخاء » ميلاد « الميلودراما » المصرية الأولى التى استخدم ما قام من تفاعل بين أشكال أدبية ـ فيها لمسة الاستعراض ـ كألف ليلة وليلة ، وأدب المقامة ، والحكم والمواعظ مكتوبة فى واقع اجتماعى دفع مؤلفها إلى صبها فى هذا الشكل التاريخى الظاهرى رغبة منه فى توقى غضب السلطات ، ولكنه فى حقيقة الأمر كان يقصد بمسرحياته أن تكون ـ فى جوهرها ـ مصرية وأن تحكى عن مصر ، باذلا جهدا واضحا لينتقل بالمصريين ـ فى ذلك الوقت

من مفهومات العصور الوسطى للحيـــاة والناس إلى مفهومات أكثر عصرية، متناولا الجذور العميقة للمجتمع بالفحص والاختبار .

وبعد قدوم « فرح أنطون » إلى مصر فى مطلع القرن ، كان من الطبيعى - وهو أحد عمد « الميلودراما » - أن يكون قد رأى « صدق الاخاء » فأعجبه مشـهد الحان فيها ، ولعل مشهد الوارث المتلاف أن يكون قد اجتذبه فحـــاول استخلاص ما فيه من إمكانات « درامية » .

وليس ببعيد أن يكون هذا المشهد الميلودرامى قد اجتذب انظار المشاهدين عما وجه بصيرة « فرح أنطون » المسرحية إلى جعل الحان مكانا رئيسيا ، وجعل ما يجرى فى تلك الحـان من حوادث رئيسية ، وذلك فى أول مسرحيـة - على حد علمنا - اجتماعية تكتب فى مصر بصوت مباشر وبرغبة عارمة فى مواجهـة الواقع الاجتماعى ، ألا وهى مسرحية « مصر الجديدة ، ومصر القـديمة » التى خرجت للناس عام ١٩١٣ إذ مثلتها على مسرح الاوبرا فرقة « جورج أبيض »

لا وقت فى ذلك العام للهروب بالموضوع المرير إلى دهاليز الحكاية الخرافية فالوقت جد ، (نحن على بعد أقل من عام من حرب عالمية فظيعة) وأزمة مصر حقيقة (ثورة ١٩١٩ بعد ست سنوات) وأصبح الخوف من الحكام والمحتلين الغاصبين الدخلاء أكثر حدة مما كان ، منذ أن وجه مصطفى كامل الشعور الوطنى العام موقظا النوام .

أضف إلى ذلك قراءة فرح أنطون - فيما قـد قرأ من أدب الغرب - أعمـال « إميل زولا » فأعجب إعجابا بينا بنظريته الفنية القائمة على انتخاب مقاطع عرضية من الحياة وتقديمها فى أعمالها الفنية كما هى ، وهى التى عرفت فيما بعـد

باسم « شريحة الحياة »*

ولقد انحاز فرح أنطون إلى ذلك اللون من الصياغة المسرحيـة المتمثلة فى « حادثة واحدة متماسكة من جميع جوانبها ، وتخرج أجزاؤها وحوادثها بعضها من بعض خروج الازهار من أكمامها .

واستعاض فرح أنطون عن وحدة الحدث فاستخدم صيغة المقطع العرضى أو شريحة الحياة التى مكنته من تقديم صورة اجتماعيةواسعة فيهاقطبان رئيسيان؟ أولهما : مصر القديمة ، ممثلة فى « جان خريستو » ، بكل ما يستوعبه من شر وتخلف واستغلال ، وبكل من يألف تلك الحان من دهماء ومغفلين ومتلافين .

وثانيهما : فهو مصر الجديدةممثلة فى « فؤاد بك » وأسرته المستقرة .

وبين هذين القطبين الكبيرين تتحرك الشخصيات الرئيسية جميعـــا : وهى « خريستو » و « فؤاد بك » والفنانة « ألمز » « مهفهف باشا » .

« خريستو » اليونانى العرابى » المتاجر فى أجساد النساء المحتمىبالامتيازات الأجنبية ، يشد حانه مرتاديه ومصر كلها إلى الفساد الراهن ، فهو سفير هـذا الفساد ، باق ببقائه .

---

* ان « زولا » أمام الطبيعية Naturalism يصور الواقع بدقة تكاد تصل الى حـد التصور (الفوتوغرافى) انه ينظر لشخوصـه كقضايا واجب دراسـتها ، ويريد أن تطبق المسرحية أساليب العلم فى دراسة الناس دراسة موضوعية ولا تخلو هذه الموضوعية من تصوير الأجواء القاتمة ، مما يسمح لجو الإثارة المفتعلة والاتجاه الى الوعظ الاخلاقى أن يبرزا كعنصر (الميلودراما) (أنظر : (المسرحية العالمية) تأليف الارديس نيكول ج ٣ ص ١٧٧ ، ١٨٣ ترجمة د . عبدالله عبد الحافظ متولى – مكتبة الانجلو المصرية .

« وفؤاد بك » ، يقع حينا فى إسار مصر القديمة ، وينفق من ماله على الفنانة « ألمز » ، وعلى اللهو والشراب ، ويتخذ ألمز عشيقة يؤثث لها عش غرام ولكنه لا يلبث أن ينتفض ويفيق لنفسه ، محررا روحه وقلبه من إغراء القديم الفاسد ذاهبا إلى السودان ليحقق لنفسه ولطبقته مجدا ، ويجمع ثروة يعود بعدها إلى مصر ناجحا مستقرا . وداعيا إلى مصر الجديدة .

« وألمز » المرأة المثقفة التى ثارت على تقاليد كبت المرأة ، ومصادرة حرياتها ، ثم « تورطت » فى طريق الفن ، وأصبحت نجمـــة من نجوم الغناء تدين لهـا القلوب والنفوس وحسابات المصارف ، إنها فى حيرة بين أمرين يتقاذفانها ، مصر القديمة ، ومصر الجديدة ، تنبذ ألحان ، وتكره كل ما يمثله ، وتهفو فى باطنها إلى حياة الاستقرار والشرف والإنجاب ، ولكن وضعها يطاردها ، ويحكم عليها بأن تبقى دائما أقل من امرأة شريفة ، حتى لو وجدت من يتزوجها « كفؤاد بك » .

« ومهفهف باشا » ، وهو ينتمى ، بحكم تصرفاته المالية والغرامية إلى مصر القديمة ، وإن كان المؤلف ـ مجافيا منطق الفن ومنطق الطبيعة « الزولوية » معا مدفوعا بأسلوبه الميلو درامى ـ يجعله يهتم فى المراحل الأولى من المسرحية بأمراض مصر الاجتماعية ، حين وقوفه خطيبا ـ وجمع من المسافرين على ظهر باخرة متجهة إلى الإسكندرية ـ شارحا مضار « هجرة » « الخواجات » إلى مصر معددا الموبقات الاجتماعية التى يحملونها إلى البلد المسكين ناكبين إياه بمزيد من التأخير فوق تخلفه البعيد .

فاتصال العالم الشرقى عامة ومصر خاصة بأوروبا منذ القرن الماضى ـ كان قد أخذ ينقل إلى الشرق طائفة من مظاهر الحياة الغربية وعاداتها ، وطرق حياتها ،

قبل أن تنقل إليه ثقافتها وعلمها العميقين وجوهرها الثمين ولكن الحضارة الشرقية المتوارثة لم تلبث أن أخذت تقاوم الحضارة الغربية الوافدة حين دخل كتابنا فى صراع معها متمثلا فى تيارين : أحدهما التيار التاريخى الذى دفع أدباءنا إلى البحث عن موضوعات تاريخية يثيرون بها أمجاد العرب والمسلمين التليدة وبطولاتهم ليجابهوا بها دعاة الأخذ بالحضارة الغربية والمتحمسين لها وظهر ذلك فى اتجاه بعض أدبائنا من كتاب المسرحية وكتاب القصة إلى اختيار موضوعات من التاريخ العربى والإسلامى على وجه الخصوص تبرز بطولات عربية منتصرة أو منهزمة استثارة للهمم كما حدث عند جرجى زيدان فى سلسلة قصصه التاريخية .

وكان التيار الثانى هو التيار الاجتماعى الذى أخذ يبحث فى سر تأخر المصريين خاصة والشرقيين عامة كما يبحث سر تقدم الغربيين على نحو ما نحس عندما نقارن مثلا بين كتابين ظهرا فى أوائل هذا القرن أحدهما مترجم وهو «سر تقدم الانجليز السكسونيين » الذى نقله إلى العربية فتحى زغلول، وثانيهما مؤلف وهو « حاضر المصريين أو سر تأخرهم » لمحمد عمر حيث أرجع الكتاب الأول سر تقدم الانجليز إلى تعودهم الاعتماد على النفس والثقة بها ، بينما أرجع الكتاب الثانى تأخر المصريين إلى تواكلهم وانهيار ثقتهم بأنفسهم مما دفع دعاة الإصلاح أمثال «محمد عبده وقاسم أمين» إلى رأب هذا الصدع فى دعواتهم ومؤلفاتهم الإصلاحية .

يضاف إلى ذلك التيار النقدى العنيف الذى يتناول بالتجريح والشجب ما أخذ يتسرب إلينا من قدور الحضارة الغربية من مساوىء «كالقمار وشرب الخمر والرقص المختلط ، ودور اللهو والربا كما عرضه علينا رواد القصة مثل محمد

المويلحى فى « حديث عيسى بن هشام » وحافظ ابراهيم فى « ليالى سطيح » .

هذه الخلفية الحضارية التى عرضتها هى التى جعلت فرح أنطون يتحرك بهذه « الميلودراما » الاجتماعية بأسلوب بعيد كل البعد عما كان يطلبه أرسطو من خلق مسرحى عضوى .

ذلك أن الفكرة الأساسية التى بنيت عليها الرواية هى - كما يقول فرح أنطون - قوة ارادة العمل : وعمل الإرادة كما قال فؤاد بك لرفاقه فى المسرحية وكأنها فصل طويل كتب فى سبيل الدعوة إلى الحياة الجديدة .

وصرف الكاتب جل همه مرضيا نزعة حبه الوعظ - على الطريقة الميلودرامية - عند جمهور المشاهدين بانيا موضوعه (على الحوادث المتلاحقة ، وليس على الحدث الواحد ، هادفا إلى النقد الاجتماعى عن طريق مزاج من التحقيق الصحفى وتصوير الشخصيات ، ووصف البيئة وصفا دقيقا دافعا هذا كله إلى التصارع والتفاعل - طبقا للطبخ الميلودرامى - ليذيع منه شكل فنى فضفاض يحوى أشخاصا عديدين، وحكايات كثيرة جامعا بوضوح بين المسرحية والرواية)(١) ومن هنا فقدت هذه المسرحية أهم مبدأ فنى وهو عنصر الوحدة *

(١) أنظر : « المسرح النثرى » د . محمد مندور ص ٥١ ، ٥٢ ، ٥٣ ، ٥٤ وهى محاضرات القاها على طلبة قسم الدراسات الأدبية واللغوية بمعهد الدراسات العربية العالية لجامعة الدول العربية سنة ١٩٥٩ .

* أعنى بعنصر الوحدة اتحاد العناصر المكونة للعمل المسرحى اتحادا عضويا بحيث تتغلغل نفس الفكرة أو العاطفة فى كل جزء من أجزاء المسرحية وبحيث يعكس لنا كل مشهد من مشاهدها وكل لقطة فيها تقريبا رؤية الكاتب المسرحى الخاصة لموضوعه وكل سطر من سطور الحوار يولد السطر التالى بل كل لفظة تستجب اللفظــة التى تليها بينما يحس القارىء بارادة الشاعر متغلغلة ومنتشرة فى العمل المسرحى كله .

(أنظر : كولردج « بقلم الدكتور محمد مصطفى بدوى ص ٩٣ سلسلة نوابغ الفكر الغربى (١٥) دار المعارف - القاهرة سنة ١٩٥٨ .

— وأنظر « وحدة القصيدة العربية فى الشعر العربى الحديث » مخطوط رسالة ماجستير للمؤلف بمكتبة كلية الآداب جامعة الاسكندرية ١٩٧٢

ولقد أقر الكاتب بذلك حين أخذ يضطرب فى تصنيفه للشكل والمضمون الذى جاءت فيه ومن أجله المسرحية.

فمرة يقول : إنها أربع روايات متداخلة أو مرة يقول : إنها مع تشعبها وتنوعها ، وكثرة مواضيعها ذات وحدة تامة ـ لأن الوحدة أول أصل من أصول الفن ، وثالثة يقول : « إن هدفه الرئيسى من المسرحية قد كان إظهار أن الشر الاجتماعى الذى يرمز إليه « خريستو » ، أقوى من كل المحاولات التى تبذل لهدمه ، والدليل على ذلك أن كل من تحركوا حول « خريستو » ، قد تحطموا ، والذى سلم بعض السلامة هو فؤاد بك جريح القلب منغص العيش »

ورابعة يقول : « إنه قصد ... ... تصوير الطبيعة والحياة لإثارة الدهشة بالحوادث الفجائية ، فهو فى روايته ناتوراليست لا رومانتيك) [1] .

ونحن نرى أن المضمون كان أهم شاغل سيطر على « فرح أنطون » ودفعه إلى هذا التراكم الميلودرامى « قاصد وعظ جمهوره مستغلا حصيلته ـ من قراءاته فى مؤلفات الفلاسفة والمفكرين الشرقيين والغربيين على السواء ودراستهم والكتابة عنهم ... مستغلا هذه الحصيلة وما فيها من فلسفة واحتجاج فى بث آرائه النقدية الاجتماعية التى بدت فى هذه الحوادث المتلاحقة التى أضعفت جانب الصورة الفنية فى هذه المسرحية من حيث عدم تماسكها فى حدث واحد تخرج الأجزاء والحوادث فيه بعضها من بعض خروج الأزهار من أكمامها .

ويهمنى هنا قبل أن انتقل من هذه « الميلودراما » (مصر القديمة ومصر الجديدة) أن أعرج على قضية هامة أثارتها هذه المسرحية المستقاة من واقع

---

(١) أنظر : « مسرح الدم والدموع » د. على الراعى ص ٨٠ ، ٨١ .
وكذلك « المسرح النثرى» د. محمد مندور ص ٥٤.

حياتنا الاجتماعية فى ذلك العصر . هذه القضية ، ما زال يتعرض لها مسرحنا المصرى المعاصر رغم محاولات مزاوجة ومصالحة بدت فى أعمال مسرحية كاملة ـ كمسرحية الصفقة لتوفيق الحكيم ـ وأعنى بها قضية اللغة الفصحى أو العامية ، ومتى وكيف يمكن استخدام كل منهما فى الأعمال المسرحية ، ؟ .

ورغم أنى لا انتوى — على الاقل فى هذه المرحلة الأولى من البحث ـ إثارة هذة القضية ، إلا أنى أحب أن أنوه بمجهود فرح أنطون فى هذا المجال بما يعيننا على تتبع مواصلة تأثير الروافد القديمة لمسرحنا فيما ينتجه كتاب « الدراما » المصريون المعاصرون كتوفيق الحكيم على سبيل المثال .

ذلك أن فرح أنطون ـ قبل أستاذنا توفيق الحكيم بفترة ليست بالقصيرة ـ قد حل هذه المشكلة على نحو فريد ، فكتب أجزاء منها بالعامية ، وأخرى بالفصحى وثالثة بلغة بين الاثنين سماها الفصحى المخففة أو العامية المشرفة وقال فى تفسير ذلك : « إنما مجلس التمثيل (المرسح أو المسرح أو الملعب) مجلس أناس يقلدون غيرهم ، فاذا كانت الروايات معربة صح جعل اللغة العربية الفصحى لغة لها بحسبان أن الرواية حكاية حال قوم لغتهم أعجمية ، ولنا حق اختيار اللغة التى نجعلها قالبا لتلك الحكاية . ولكن إذا كانت الروايات تأليفا وإنشادا أو موضوعها شئون من لغتهم المحكية اللغة العربية العربية العامية وجعلنا لغة هذه الروايات اللغة العربية الفصحى صرفا خرجنا عن الطبيعة التى ما انشئت الروايات التمثيلية إلا لتقليدها وخالفنا الواقع فى شكله وصورته ، وفى هذا هدم لاصل من أصول التمثيل الأساسية . وكيف يستطاع مثلا جعل « خريستو » فى مصر الجديدة ينطق اللغة الفصحى وهو أعجمى وما يكون رأى مشاهدى هذه الرواية إذا سمعوا فيها نساء قهوة الرقص وباعة الصحف والخادمات

والخادمين والبرابرة والسكارى والمترنحين بل والسيدات فى خدورهن ينطقون باللغة الفصحى . ثم نرى من وجه آخر أننا إذا جعلنا تأليف الروايات التمثيلية الاجتماعية باللغة العامية حرصا على تقليد الطبيعة كل التقليد كما هى وظيفة مجالس التمثيل (المراسح) وقعنا فيما هو أشد وأنكى ، وقعنا فى إحياء العامية وأضاف الفصحى وهذا أمر يأباه كل من ذاق لذة هذه اللغة الجميلة التى جرى حبها منا مجرى الدم فى المفاصل ، وما كنت لأرضى بأن يكون الشروع فى أمر كهذا الأمر على يدى .

هذا هو المشكل الذى وقعت فيه فى تأليف (مصر الجديدة) وسيقع فيه بعدى كل من يتصدى لتأليف الروايات التمثيلية الاجتماعية باللغة العربية ، بقى على أن أذكر الوجه الذى اخترته لإزالة هذه الصعوبة بأقل ما يمكن من التسامح فى شأن (اللغة) وشأن (الطبيعة) لأنه من الواجب فى رأيى أن لا تضحى إحداهما فى سبيل الأخرى تضحية تامة . اخترت وجها وسطا ما أزعم أنه الحل النهائى ، ولكنى رأيته أفضل وجه حتى الآن ، فقد اصطلحت على جعل أشخاص الطبقة العليا فى الرواية يتكلمون اللغة الفصحى ، لأن تربيتهم ومعارفهم وأحوالهم تبيح لهم هذا الحق ، وجعلت أشخاص الطبقة الدنيا يتكلمون اللغة العامية ، ولما كان للغة العامية إشارات واصطلاحات وكلمات هى فى بعض المواقف المخصوصة من العذوبة والحلاوة بمكان ، ، فقد أبقيت لها هذه المواقف ، ولكنى اجتثثتها من أصولها اجتثاثا فى المواقف العالية والحوادث الفاجعة التى لا تكسبها إلا اللغة الفصحى جمالا وجلالا ولو وضعت العامية موضعها فيها لمسختها وقلبتها أضحوكة ثم تشعبت من هذه المشكلة مشكلة أخرى ، وهى أننا إذا اصطلحنا على جعل أشخاص الطبقة الدنيا فى الرواية يتكلمون العامية ، وجب على مخاطبيهم أن يكلموهم بها أولا ليتفاهم الفريقان ، وثانيا لكى لا يثقل فى سمع السامع الانتقال

من العامية إلى الفصحى ومن الفصحى إلى العامية بين سؤال وجواب . وهذا هو السبب فى أن اللغة العامية استغرقت معظم الفصـــل الأول (بعد الفصل التمهيدى) فإن خريستو أحد أبطال الرواية يملأ ذلك الفصل ، وهو أعجمى لا يتكلم العامية بل شبهها ، ولا يفهم غيرها ، فلزم عن ذلك جعل مخاطبيه حتى فؤاد بك ومهفهف باشا وصباح باشا والست « ألمز » يخاطبونه بها فامتلأ ذلك الفصل بالعاميه وكان ذلك أعظم انتقام لخريستو

ثم تفرعت من هذا الوجه صعوبة أخرى : سيدات فى خدورهن يتحادثن عما صار اليه أمر الرجال ويحنقن ويضطرين ويتآمرن . أية لغة يتكلمون ؟

قد جعلت لهن لغة ثالثة لا هى بالعامية ولا بالفصحى ، ويمكن تســـميتها بالفصحى المخففة والعامية المشرفة . وبناء على ماتقدم يكون فى الرواية ثلاث لغات . العامية والمتوسطة والفصحى ، وسأرى بعد التمثيل ، هل أســـأت أم أحسنت ؟ (١) .

وبعد استعراضنا لما أثارته قضية اللغة المسرحية الواجب استخدامها فى مسرحنا المصرى — دون بت فى ذلك الموضوع الآن حتى يحين موضعه عند توفيق الحكيم فيما بعد — نرى أن نوجز ما يمكن قوله عن مسرحية « مصر الجديدة ، ومصر القديمة » لفرح أنطون من أنها مسرحية مكتوبة على المذهب الطبيعى ، مبنيـة على الحوادث المتلاحقة وليس على الحدث الواحد ، هادفة إلى النقد الاجتماعى عن طريق مزاج من التحقيق الصحفى ، وتصوير الشخصيات ، ووصف البيئة وصفا دقيقا ، ثم دفع هذا كله الى التصارع والتفاعل لينبع منه شكل فنى فضفاض يحوى

(١) أنظر : « المسرح النثرى » د. محمد مندور ص ٥٦ ، ٥٧ .

أشخاصا عديدين وحكايات كثيرة جامعا بوضوح بين المسرحية والرواية [١] . مما دفع مؤلفها إلى القول بأنها قد جاءت « كفصل طويل كتب فى سبيل الإرادة والدعوة إلى الحياة الجدية ، ونشيد منثور لإظهار فضل من انصرف من الناشئة الجديدة إلى هذه الفضائل »[٢] .

ولم تكن مسرحية « أسرار القصور » لعباس علام فيما بعـــد إلا لونا من « الميلودراما » المحكمة التى تستخدم الإشارة استخداما وضاحا ، وتقيم الفصول وتخلق المواجهات بين الأبطال ، توسلا إلى تقديم مشكلة اجتماعية تقديما زاعقا تنطلق فيه الألفاظ الرنانة ، وتعربد الشخصيات ، وتدوى طلقات المسدسات ، ويتحول الشخص من شرير إلى بطل وبالعكس فى ثوان ، وغير ذلك من وسائل دغدغة أعصاب المتفرج وشد انتباهه إلى ما يرى أمامه .

لقد أعان عباس علام أن مسرحية « ملاك وشيطان » التى كانت فى الأصل « أسرار القصور » مسرحية مصرية ، إلا أن الزوج والزوجـة والعشيق هم محور هذه المسرحية ولا ننسى أنهم كانوا المثلث المعروف فى المسرح الفرنسى[٣] الذى مصر عنه عباس علام وأضاف اليه شخصيات ثانوية من البيئة المصرية.

مثل ـ نصوحى بك (خال زينب) ، ومثل (العمـده) عبد الكريم بك ،

---

(١) وربما كان ذلك هو أحد الإلهامات التى اوحت الى الرائد « توفيق الحـكيم » بما عرف مسرحيا فيما بعد باسم « المسراوية » فى مسرحيته « بنك القلق » .

(٢) أنظر : « المسرح النثرى » د. محمد مندور ص ٥٩ .

(٣) مسرحية المثلث الغرامى Triangle Play هى المسرحية التى تعالج موضوعا غراميا معقدا يتورط فيه رجلان ، وامرأة واحدة ، أو امرأتان ورجل واحد .

(أنظر معجم المصطلحات الدرامية والمسرحيـة د. ابراهيم حـماده ص ٧٦٩ تحت رقم (٤٨٠) .

ومثل طائفة من الخدم مصريين ونوبيين أبرزهم « ستوت » مرضعة « زينب » السابقة وخادمتها الآن .

ولقـــد لجأ « عباس علام » إلى استخدام « الميلودراما » العنيفة ممزوجة بالكوميديا الهزلية (١) كأثر ممتد اليه من تراث الهزل والميلودراما الفرنسية تماما

---

(١) أنظر فى ذلك الخطبة المنبرية الثنائية الباينة من « زينب » وهى تسب « عبد العزيز » وهو فى خلوة هائلة مع « سامية » — التى أجبر الصـــدة ابنه «حليم» على الزواج منها لانتمائها الى الطبقة الارستقراطية فمشلت صديقه « عبد العزيز » — إذ تقول :

زينب : وهل من الآداب أيها الرجل الوقح أن تنوى النساء ؟ هل من الآداب أن تدخل البيوت دخول الذئب حظيرة الغنم ينتقى منها ما يشاء ؟ هل من الآداب أن تنتهز فرصة غياب رجل شرفك صداقته وأعلى مقامك بصحبته لتسرق زوجته وتنتبذ بها مكانا منفردا تتعاطيان فيه كأس غرامكما الفاسد وحبكما الدنىء؟ هل من آداب هـــذا العصر أن يكـون الرجال كالحيوانات يسطو الأخ على أخيه ، وينتهك صديق عرض صديقه ؟

سلام على عصر البطولة والشرف ، سلام على عصر كان الرجل يهدر دمه فى سبيل الدفاع عن شرف صديقه ، سلام على أيام مضت وانقضت سلام على أيام النخوة والمروءة ، سلام على أيام كان فيها الشرف دينا ، والضمير حكما والعرض مقدسا ، ولعنة الله على رجال أنت منهم ، لعنة الله على رجال ضاعت بينهم المروءة وفقدت الشهامة وذهب الحياء (مسرح الدم والدموع / د. على الراعى ص ١٠٢) .

وأما عن الـكوميديا الهزلية فمثل ذلك المشهد حين يدخل « عبد الـكريم بك » ويصر على أن يدخل معه تابعه حسن ، فلاح يلبس « لبدة » بيضاء وحذاء أصفر وجلبابا من التيل أسمر ، ويحمل على رأسه « قفص » فراخ وعلى كتفه « خرجا » فيضع أشياءه هذه على كرسى ثمين ومنضدة غالية بين احتجاج غير مجدى من البربرى عثمان . ويتكشف للعمدة أنه لن يسمح له بمقابلة ابنه قبل ابرازه « كارت فيزيت » يثبت شخصيته ؟ ويسأله خـادم نوبى آخر اسمه عبد الله :

كما فعل « محمد تيمور » فى مسرحيته « العصفور فى القفص »(١) و « عبد الستار أفندى » (٢) وكما كان يعرض أمام عينيه من مسرحيات الريحانى (عمدة كفر البلاص) ومسرحيات الكسار (بربرى مصر الوحيد) .

---

(١) أنظر المشهد الميلودرامى بين الزفتاوى باشا وابنه حسن بعد انكشاف أمر اتصاله المحرم مع الخادمة مرجريت ثم ثورة الزفتاوى على حسن وطرده وانقلاب الزفتاوى الى وكيل أعمال ليخفض ميزانية المنزل مباشرة (مؤلفات محمد تيمور ج ٣ « المسرح المصرى ص ٨٧ ، ص ٨٨ طبع الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٧٤) .

(٢) أنظر المشاهد الثانى عشر والثالث عشر والرابع عشر من الفصل الثالث من مسرحية عبد الستار أفندى حين دارت معركة بين الوالد عبد الستار وزوجته نفوسه ووقف خليفة البواب مع الأب ووقف عفيفى الابن الفاسد وهانم الخادم مع الأم فى سبيل اجبار الاب على تزويج ابنته جميلة من فرحات الفاسد وانتهاء المعركة بتقييد الأب وخليفة وحبسهما (مؤلفات محمد تيمور ج ٣ — المسرح المصرى ص ٢٠٥ الى ص ٢٠٨)

= عبد الله — فيه مع جنابك « كرت فيزيت » باسمك ياسى الشيخ ؟

عبد الكريم بك — يظهر انك مجنون ، وده ايه الكرت وزيت ده الاخر؟ هو احنا فى عيد عشان اشتال الكرت وزيت فى جيبى والا ايه ؟

(ويتعذر التفاهم مع العمدة وتابعه المستفز ، فيدخل الخادمان ليمودا ومعهما الوصيفة الاجنبية لسامية فتكون فرصة لسوء الفهم الناتج عن التداخل بين من يجهلون اللغة الأجنبية ومن يجيدونها وهى مألوفة فى مسرحيات الفرانكو آراب) .

ألافينا	Qu'estceque Vous Voulez, monsieur ?
عبد الكريم بك	بتقول ايه البتاعة دى ؟
عبد الله	دى ما يعرفش أفرنجى ، كلميه عربى
ألفينا	من فضلك ياخواجه
عبد الكريم بك	خواجه ؟ والعمة اللى على دماغى دى أوديها فين ؟ =

وقد دخلت مع الشخصيات المصرية موضوعات ومشاكل مصرية اجتماعية أبرزها الزواج غير المتكافىء الذى يفرضه العمدة « عبد الكريم بك » فرضا على ابنه الضعيف «حليم » ثم هناك الابن الوحيد الذى منحه والده الامى أرقى فرص التعليم ليعود الى الوطن بعد بعثته الأوروبية ، وقد صدم هذا الإبن للفجوة بين ما رآه فى الخارج ، وبين ما هو غير موجود فى البيئة المصرية .

وهناك الفتاة المصرية المثرية (سامية) التى لقنوها فى المدارس الأجنبية أن تحتقر بلدها متبعة أثر « الخواجات » ممن لقنوها قشور الحضارة الغربية وتقابلها (زينب) المحبة لبلدها ولقيم الشرف ممثلة الطبقة الوسطى التى تلجأ إلى تعرية ممثلة الطبقة الارستقراطية (ساميه) زوجة ابن عمها فى موقف مشين تخون فيه زوجها (حليم) .

■ ألفيتا	مش تتف على الأرض
عبد الكريم بك	على راسى يامدام ؟
ألفيتا	(متناظه) أوم « مدام ؟ أنا مش مدام
عبد الكريم بك	ودى أيه الشبكة السودة دى ؟ أمال حضرتك خواجه ؟
ألفيتا	أنا مدموازيل
عبد الكريم بك	مزمازيل ، طيب يامدام مزمازيل
ألفيتا	(تقاطعه) أوه Couchon
عبد الكريم	ياست كوشون أنا عايز . . .
ألفيتا	أوه ، أزاى أنت بتؤول كده
عبد الكريم بك	احترنا ياهخرة نبوسك منين . أما ده كان يوم مأندل الى جيت فيه مصر لابنى (أليس ذلك هو نفس المواقف الريحانية لعمدة كفر البلاص)

(مسرح الدم والدموع / د. على الراعى ص ١٠٨ ، ١٠٩)

وهناك أيضا الشاب « حليم » الذى يرفض العمل الحكومى ويود أن يعيش من كسبه كمحام لولا أن زوجته تلجئه — بإسرافها — إلى الاعتماد المالى على أبيه .

والواقع أن المضمون الاجتماعى الذى تعبر عنه تلك المسرحية الميلودرامية هو محاولة الطبقة الوسطى فى مصر الانسلاخ عن الإقطاع والتحرر من وصايته الاجتماعية والاقتصادية معا ضاربة على وتر مسرحيات الريحانى الذى سبق لنا أن نوهنا عنه ، وهو « ينبغى على ممثل الطبقة الوسطى (حليم) ألا يتطلع إلى من هم أعلى منه شأنا فى الهيئة الاجتماعية لأن المجال المشروع والسعيد والفاضل لحركته هو طبقته الوسطى .

ويشارك « عباس علام » فرح أنطون فى بعض رأيه حين أعاد تقديم هذه الميلودراما إلى فرقة عكاشة مكتوبة باللغة العامية مضافا إليها شيئا من الكوميديا فقدمتها الفرقة المذكورة معدلة سنة ١٩٢٢ « فحول هذا الحوار فى هذه المسرحية من الفصحى الشاملة إلى فصحى يتحدث بها المثقفون والأغنياء ودارجة ينطق بها الجهلة وأبناء الشعب [1] .

---

(١) كتب « عباس علام » مقدمة لمسرحيته « باسم القانون » كلمة إلى هيئة التحكيم بوزارة المعارف والتى تقدم إليها عباس علام بمسرحيته هذه ضمن مسابقة التأليف المسرحى سنة ١٩٢٨ يقول :

« ... تعود بى الذاكرة إلى يوم دفعت بروايتى الأولى (ملاك وشيطان) إلى التمثيل فقد تقدم إلى مدير الفرقة — وهو رجل فاضل أديب من خريجى الأزهر النبهاء ، محافظ على اللغة العربية — تقدم إلى يعرض فكرته فى أن أقلب بعض أدوار الرواية إلى اللسان العامى . نفرت لمجرد عرض هذه الفكرة على وأجبته بما مازال يذكرنى به وهو يضحك أجبته بأنى (أكسر قلمى يوم أضطر إلى الكتابة بالعامية) . =

ولما كان من أهم المسائل الاجتماعية التى شغلت المجتمع المصرى فى أوائل

جواب ... يدل وزارة المعارف على أنى كنت — قبل أن ادخل المسرح ، وقبل أن أضع يدى فى ناره — أشاركها رأيها . كنت أعتقد وقتئذ بان (التياترو) مثل (الصحافة) يجب أن تكون لغته العربية الصحيحة ، وأن الرواية التى تكتب بالعامية شأنها بالنسبة لما عداها من الروايات شأن جريدة (حمارة منيتى) بالنسبة لجريدة المؤيد .

لقد مضيت فى الكتابة باللغة العربيـــة الصحيحة فاخرجت — من الروايات المصرية المصرية — (شقاء العائلات) و (العصفور الأحمر) و (الزوبعة) فكان المرحوم محمد تيمور يحمل على حملات موفقة . وكان — لعطفه على — يشبهنى مع بعد النسبة ، بكتاب أوروبا فى عصر بعث العلوم : إذ كان الواحد منهم يكتب باللاتينية لشعبه الانجليزى أو الفرنسى أو الإيطالى . وكان محمد يسمى لغتى (العربية الصحيحة لغة لاتينيه) .

ما هو التياترو ؟

هو تمثيل الحقيقة ... والمؤلف المسرحى وظيفته وظيفة المصـــور (الفوتوغرافى) عليه أن ينقل الصورة كما هى ...

هل نحن فى أحاديثنا الخاصة .. هل مفتشو اللغة العربية بوزارة المعارف فى أحاديثهم الخاصة .. يتكلمون اللغة العربية الصحيحـــة ؟ لا . اذن ، وأنا أكتب فى روايتى لسان مفتش للغة العربية (لا فلاح ، ولا سائق عربة) كيف أنقل عباراته باللغة العربية الصحيحة ، بينما هو فى الواقع ألقاها خليطا من اللغتين العربية والعـامية ؟ وإذا فعلت ، وكتبتهـا باللغة العربية الصحيحة ، هل أكون كاتبا روائيا ممن يتبعون مدرسة « الريالزم » أم أكون كاتبا مزيفا .

هذه هى حجج محمد تيمور تغمده الله برحمته .

وليست هذه الحجج وحـدها هى التى جعلتنى فيما بعـد أكتب (ألا — مود) و (آه ياحرامى) و (باسم القانون) و (المرأة الكدابة) بلغة الكلام فهناك الأمر الواقع هو الذى دفعنى دفعا — ودفع كل المؤلفين تقريبا ؛ ابراهيم رمزى وعمر عارف ، ولطفى جمعه ، وابراهيم المصرى ، وغيرهم — إلى الكتابة بما نسميه ، ظلما للعامة ، (اللسان العامى) ؛ وما هى فى الواقع إلا اللسان المصرى .

هذا القرن مسألة الحجاب والسفور وتعليم المرأة كما أوحى بذلك رفاعه الطهطاوى فى كتاباته ، وباحثة البادية ، وقاسم أمين [١] ـ لما كان ذلك كذلك فان المسرحية الميلودرامية وجدت فى محمد تيمور مناقشا لحرية المرأة التى عاشت تعانى من تصرفات زوجها الرعناء وخياناته فلما ضاق ذرعها وحاولت أن تمارس حريتها مثل زوجها فى الخيانة أنكر عليها ذلك متهما إياها بأنها بجنرنة اجابته فى نغمة ميلودرامية غنائية منبرية :

حدث أن الجمهور أفلت من أيدينا بغتة ، فلم يعد يقبل على رواياتنا ، وولى وجهه شطر تياترات أخرى أسسها أصحابها للخلاعة والفجور لا للفن . فرأينا البوليس يحمى محل بيع التذاكر فى تياترو « كشكش بك » و « بربرى مصر الوحيد » و لابن دى روز » من تدفق الجماهير وتزاحمهم وتضاربهم كى ينالوا مقاعد فى تلك التياترات ؛ بينما جلس المساكين عبد الرحمن رشدى ، وجورج أبيض ؛ وأولاد عكاشه والشيخ سلامه حجازى ، أمام تياتراتهم وهم يكادون يتضورون جوعا .

فحصنا الأمر فوجدنا أن أهم ما يجتذب الجماهير الى تلك التياترات وأهم ما تمتاز به علينا ، هو أنها تخاطب الشعب بلغته التى يتحدث بها ويرتاح الى سماعها . والتياترو — كما لايخفى — هو اداة تسلية ولهو قبل كل شيء . وقد أصبح الشعب يعتبر تياتراتنا المحترمة — التى لا تمثل الا بلغة عربية صحيحة — أصبح يعتبرها فى حكم المساجد والكنائس ووظيفتها الخطابة والقاء المواعظ ، والناس بطبيعتهم يفرون من سماع الخطابات والمواعظ ، فكيف اذا كلفتهم دفع (رسم الدخول) .

... ورأيت بعد أن فكرت فى هذا ، أننا لايمكننا أن نستعيد سيطرتنا على الجماهير إلا اذا كتبنا الكوميديات (الفكاهية) ووضعناها فى القالب الصحيح ، لغة الكلام ... لأن الكوميدى على الأخص لايمكن تصويره باللغة العربية الصحيحة .

(انظر مجلة (المجلة) العدد ٩٢ السنة الثامنة / اغسطس سنة ١٩٦٤ ص ٣٩ ، ٤٠ و ٤١ مقال بعنوان (عباس علام) الكاتب المسرحى) .

(١) أنظر محمد تيمور — حياته وأدبه تأليف عباس خضر ص ٠٠ — الدار المصرية والترجمه سنة ١٩٦٦

رتيبه ـ (أظنك تنسى الليالى اللى كنت تسهرها بره ؟ أظنك تنسى الليالى اللى كنت تجيلى فيها فى الفجر وأنت سكران مش عارف تنطق كلمة واحدة ؟ أظنك تنسى لما كنت تقوللى وأنت بتضحك ، أنا أمبارح خسرت ميت جنيه فى القمار ؟ أظنك تنسى أنك ما كنتش تقضى معايه فى الأربع والعشرين ساعة تلات أربع ساعات ؟ أظنك تنسى الجوابات الخصوصيـة اللى كانت تجيلك من رفايقك ؟ ورفايقك جنسهم إيه ؟ مومسات فضلتهم على مراتك اللى كانت عايزه تعيش معاك أمينه وشريفه [١].

ولا شك أن الدرس الميلودرامى الخطابى يبرز واضحا فى آخر جملة من هذه المسرحية حين يقول « يسرى » فوق جثة « أمين » سجين الطبقة المترفة المتلافى صريع الكوكايين :

يسرى ـ (آدى آخرتك يا اللى مابتحاسبش على نفسك ، ولا على شرفك آدى آخرتك يا للى بتمشى فى السكة اللى مابترجعش منها حد [٢].

على أنه يخيل الينا أن أهم ما فى مسرحية « الهاوية » ـ تلك الميلودراما الاجتماعية الجادة ـ هو تصوير « محمد تيمور » لأزمة طبقة إقطاعية « متعطلة بالوراثة » خلال تقديمه ـ فى تدرج غير مقنع دراميا ـ تحليلا لأحوال تلك الطبقة الإقطاعية ، التى كان تعطلها بالوراثة ـ ونيل غلات أرض زراعية لا يكدون

---

(١) أنظر مؤلفات محمد تيمور / الجزء الثانى ـ حياتنا التمثيلية ص ٤٠١ الهيئة العامة للكتاب .

(٢) المرجع السابق ص ٤٠٥

فى فلحها (*) - سببا فى سقوط بعض أفرادها كشخصية أمين ، بينما كاد فرد آخر أن يتورط فى السقوط ، ولكن « محمد تيمور » لم يرض له - أو لم ترض له طبقته - هذا الانحدار .

وما أعنيه بالتدرج غير المقنع دراميا هو عدم تمكن « محمد تيمور » أن يمضى فى تصفير « شخصية أمين » تصفيرا مسرحيا صاعدا واصلا به إلى تلك الخاتمة الحزينة المفروضة التى بدت خلال ميلودراميتها الزاعقة لونا من « الفارس » أو الهزلية ، لايملك رجل المسرح الحقيقى المتمرس بقراءة النصوص وتمثيلها ، إلا أن يضحك لسذاجة تصويرها .

ففى المشهد التاسع من الفصل الثالث والأخير لهذه المسرحية يهذى « أمين » بفعل الكوكايين ، وبتأثير اكتشاف ما أقدمت عليه زوجته « زكيه » يهذى قائلا . -

---

* وربما كان هذا شبيها بما يوحى به تشيكوف فى مسرحية « بستان الكرز » حيث بيع البستان لمن عاش ويفلحه (لوباخين) بينما الاسرة الاقطاعية (رمز الرأسمالية) أخذت تنزح عن تلك الضيعة (التى ربما كان تشيكوف يرمز بها إلى روسيا) ذلك أن تشيكوف كان يرى أن الارض لمن يفلحها . وهذا نفس ماقاله بريخت فى دائرة الطباشير القوقازية (أنظر بستان الكرز - مسرحيات عالمية العدد ٥٦ مارس ١٩٦٨ ترجمة نجيب سرور وماهر عسل الفصل الرابع ص ١٢١ و ١٢٢ حين حديث لوباخن لاصحاب البستان السابقين واعترافه بانه فلاح يكسب من الفلاحه بينما تروفيموف لاعمل له — وانظر دائرة الطباشير القوقازية روائع المسرح العالمى العدد ٣٠ ترجمة الدكتور عبد الرحمن بدوى المشهد ٦ ص٢٣٢و٢٣٣ حين تقول (جروشا) للقاضى (أزدك) بانها لاتقوى على انتزاع أطراف الطفل لانها هى التى ربته فتبين للقاضى أنها فعلا هى حقيقة من تستحق أن تكون له للطفل أما) .

أمين ـ آه ، نينا ، حوت يانينا

حكمت ـ مالك ياخويه ، رد على ياحبيبى ، قولى مالك ؟

أمين ـ هوا ، هوا ، مايه قوام ، مايه قوام

حكمت ـ هاتى مايه يارتيبه (تسرع رتيبه ويسرى الخال ويحضران كوبة ما) مالك ياخويا قولى

أمين ـ هوا . مايه

حكمت ـ (تأخذ كوبة الماء من رتيبة وتعطيها لأمين) اشرب ياخويه

أمين ـ (يمسك بالكوبه ويهم بشربها فتقع من يده وتنكسر على الأرض وتأتيه النوبة بشدة) هوا . ميه ... آه حوت

حكمت ـ ياخويه شوف ماله (يقترب يسرى)

أمين ـ (يفوق قليلا) آه الحمد لله ، كنت حوت (يرى خاله فيهم واقفا صارخا) آه وأنت يارجل جى تعمل ايه ؟ اطلع بره ، اطلع بره . بمدين أطلع بره . أكرهك أموتك آه . هوا مايه هوا حوت، شفيق تنشيقه .

حكمت ـ ياروحى قولى مالك . مالك ياحبيبي . أكلم ياسيدى روحى انت حياتى

أمين ـ (فى حالة نوبة) أنا السبب فى اللى جرى . آه (يبكى) شرف . تنشيقه وسكى . كوكايين . شفيق . رتيبة هوا مايه

يسرى ـ عليك بالارادة يا أمين ، الارادة هى التى تنجيك الارادة ياابنى .

أمين ـ هوا مايه شفيق تنشيقه . كونياك . رتيبه . بجدى . هوا مايه . شبين الكوم . تنشيقه . أبو الأحمر هوا [١] .

---

(١) أنظر المشهد التاسع من الفصل الثالث (مسرحية الهاوية) مؤلفات محمد تيمور ج ٢ حياتنا التمثيلية ص ٤٠٤ الهيئة المصرية العامة للكتاب .

فهذا المشهد الواقعى فى « ميلودراميته » أضحكنى كثيرا رغم مأساة صاحبه « أمين » الذى استولت عليه نوبة تناول المخدر مع غيره من وســائل الغيبوبة كالوسكى وخلافه فهو يقوم ويجلس ويتبلغ بشربة ماء ، ثم يثور وخلال ثورته الميلودرامية يفاجئه خاله بجملة « عليك بالإرادة يا أمين ، الإرادة هى التى تنجيك الارادة يا ابنى » لاشك أن التناقض بين بهلوانية الحالة الهستيرية التى عليها أمين ورصانة الخال « يسرى » ، هذا التناقض فى الإيقاع الميلودرامى يؤدى إلى تعليقات ضاحكة .

زد على ذلك جمل « أمين » خلال هذيانه عن الماء والهواء و « الوسكى » و « الكوكايين » ، والكونياك ، وما يتخللها من أسماء شبــهن الكوم ، تنفيقه. أبو الأحمر هوا ، كل ذلك ينقل الميلودراما إلى جو « الفارس » ، أو المشهد الشعبى الضاحك .

وإذا استعرضنا ماسبق هذا المشهد وجــدنا أنه فى نفسه لايمكن أن يكون خاتمة لهذه الميلودراما « الهاوية » ، لأن أمين معتاد على السكر والكوكايين منذ بدء معرفتنا به فى هذه المسرحية فما الداعى إلى كل هذه الثورة المفتعلة المفروضة على النص فى نهاية المسرحية ؟.

هل كانت خيانة « زوجته » له وذهابها إلى صديقه « شفيق » هى المحرك الكبير لهذه الثورة ؟ ثم لماذا يموت أمين بعد هذه الثورة ؟ إن مدمن المخدرات لايمكن أن يموت هذه الميتة الهزلية إذا انقطع عنه المخدر ، كل ذلك يدفعنى إلى الإحساس بفتور النهاية الميلودرامية ومحاولة فرضها على ذلك الموضوع .

إن « الهاوية » — كما يخيل إلى هنا فى هذه المسرحية — هى تلك التى كادت

أن تتردى ، فيها « رتيبة » ولكن تيمور لم يرض له حسه الطبقى أن يجعلها تتردى ، وربما كانت هي الأخرى ضحية ممارسة زوجها « أمين » المخدرات ولكن اتجاه « محمد تيمور » إلى الدرس الاجتماعى المباشر مع إيضاح الأثر المدمر للمخدرات فى شخصية أمين ربما كان الدافع الذى جعل محمد تيمور يترك خيوط الشخصية الرئيسية فى نظرى ـ وهى رتيبة ـ التى لو أحسن معالجتها لكانت نامية .

فقد صورها محمد تيمور امرأة مسرفة فى البحث عن وسائل التأنق منصرفة عن شئون بيتها[1] حتى تستطيع الانتقام من زوجها المنصرف إلى ملذاته حسب اعترافها[2] ولو أن هذا التبرير للانتقام لم يتدرج تدرجا طبيعيا كما كان ينبغى أن يكون لأنها كادت أن تسقط فى « هاوية » صديق زوجها المسمى « شفيق » قبل أن تعلم بمغامرات زوجها مع غيرها من النساء فكيف اذا استمعت إلى ذلك مصادفة وهى محبوسة بحجرة نوم شفيق [3] فكيف يصح دراميا بعد أن عرفت سلوك زوجها المشين أن تتراجع عن السقوط ؟ أغلب الظن أن « تيمور » لم يجعلها تسقط ـ وكان الواجب أن تهوى ـ حتى يمكن أن يبرر تأثير إدمان المخدرات وانصراف زوجها عنها فى دفعها إلى مشارف الهاوية ، فهى امرأة ، وليست حرة فى تصرفاتها وقد أجبرها زوجها على التعرف باصدقائه والانكشاف أمامهم فلم يلومها علنا بأنه أهملها وفتح لها السبيل إلى « الهاوية » . ؟

ولا شك أن حرية المرأة إجتماعيا ـ عندنا فى مصر فى تلك الحقبة التاريخية

---

(١) نفس المرجع السابق ص ٣١٩ .

(٢) نفس المرجع السابق ص ٤٠١ .

(٣) نفس المرجع السابق ص ٣٦٥ ، ٣٦٦ .

التى ران علينا فيها كابوس الاحتلال البريطانى - لاشك أنها مما حرك أنطون يزبك فى مسرحية « الذبائح » الميلودرامية كى يناقش هذه القضية من خـــلال زواج « همام » المصرى من « نوريسكا » الاجنبية بعد عدم ارتياحه فى زواجه من الاولى المصرية المخلصة « أمينه » ويخيل الى طبقا للمواصفات الميلودرامية أن « يزبك » قصد أن يعرض المصرية - المستعربة زوجها —فى مقابلة الاجنبية — التى كشفت عن اختلاف بين لما تراه — وفقا لتكوينها الاوروبى — من مفهوم الحياة الزوجية وواجبات الزوجة مما يجب أن يفهمه أمثال « همام » الذين لا يفرقون بين استكانة الزوجة ورضاها حين توجه اليه هذا الدرس الميلودرامى

نوريسكا : ... « السكوت شىء والرضا شىء ياهمام . أنت لقيت واحدة ساكته ظنيت انك استعبدت عقلها مع جسمها لكن لا . الحقيقة أن عقلها بيتمرد عليك كل ساعة (ترفع صوتها) بييجى يوم ونسوانكم تطلق وترفع صوتها ، ويومها ما تقدرش تسكتوهم أبدا » [١] *

---

(١) أنظر : مسرح الدم والدموع / د. على الراعى ص ١٣٢ .

* وربما كان هناك مشابه بين « نوريسكا » من بعض الجوانب التحررية - وبين كل من « نورا » فى بيت الدمية لابسن ، وكذلك « هيدا جابلر » لنفس الكاتب « فتيورا » تثور طالبة استرداد كرامتها من الرجل « هيلمر » الذى لم يقدرها حــق قدرها ولم ينظر اليها الا كدمية يتلاعب بها وقت صفائه فاذا تصرفت فى حياتها كآدمى له الحق فى حرية التفكير واتخاذ بعض المواقف بما فيها من صواب أو عدم صــواب شأن أى زوجه ، فانه أراد تحطيمها فاذا ما انقشع الخطب عاد سيرته الاول معها ولكنها لم تقبل قائلة له

.. فعندما زالت مخاوفك - فيما يخصك أنت لا فيما يخصنى أنا - وعندما تبدد الخطر بالنسبة لك ، عادت الامور الى نصابها ، وكأن شيئا لم يحدث ، وأصبحت من جديد بلبلتك الصغيرة ودميتك المسلية .. التى يجب أن تزيد فى حرصك عليها وعنايتك بها فى المستقبل ، بسبب ضعفها وسرعة تعرضها للكسر (تنهض) عندئذ ، وضح لى (ياتورفالد) أننى كنت أعيش طوال تلك الاعوام الثمانية مع رجل غريب واننى انجبت له ثلاثة أطفال

وهكذا لم يجد همام باشا عند « نوريسكا » السعادة التى كان يحلم بها، اذ لم يلبث الشقاق العنيف أن نجم بينهما لكثرة الاصطدام بينه وبين « نوريسكا » التى لا تريد أن تتنازل عن شىء من حريتها ، بل وتسعى دائما إلى أن تفرض إرادتها على الباشا ، لأنها لا تستطيع أن تستسيغ تقاليدنا الشرقية فضلا عما تشعر به من كبرياء كأوربية ازاء زوجها الشرقى وبالرغم من أنها قد أنجبت من همام باشا غلاما أصبح شابا فى الثامنة عشرة من عمره إلا أن الشقاق بينهما لم يزدد إلا حدة وانتهى — بعد عدة أحداث عنيفة دامية إلى أن أطلق عليها همام باشا الرصاص ثم قتل نفسه

إن نوريسكا » فى هذه المسرحية « الذبائح » كانت ترى أن المرأة — فى مجتمعنا المصرى آنذاك — لا تستحق الاحتفاظ بشخصيتها وبكرامتها فى مجتمع سن الرجال قوانينه ونظم قضائه بحيث يحكمون على سلوك المرأة من وجهة نظر الرجل فحسب ، فهو مجتمع الرجال بلا منازع ، لقد ارتكبت هذه المرأة الشرقية « المصرية » تزويرا — وهى فخورة بذلك — حينما تنازلت عن كرامتها وحقوقها لهذا الزوج ذى الآراء . التقليدية التى فيها كثير من الظلم والقسوة ولا مناص لأى امرأة ، شرقية ان كانت تبغى التشبث بكرامتها من مجابهة هذا الجبار مهما كلفها ذلك .

= رياء ان يدنى يشعر لمجرد التفكير فى الأمر (الفصل الثالث من بيت الدمية ص ١٤٤ ترجمة كامل يوسف / مكتبة الفنون الدرامية رقم ٣ / طبع مكتبة مصر) .

أما عن (هيدا جابلر) فتقول . لم لى دافع . أريد أن تكون لى — ولو مرة واحدة فى حياتى — القدرة على تشكيل مصير واحد من البشر (الفصل الثانى من — هيدا جابلر / ترجمة فوزى شاهين / روائع المسرح العالمى ١٨ ص ١٦٥ .

فهى تقول لأمينة (الزوجة المصرية الأولى لهمام) والصابرة على نصيبها :

نورسكا : (أهى دى الكلمة اللى طمعت الرجاله فينا ، ولما تقول قدامهم دى قسمتنا يقوموا يظنوا إن ظلمهم فينا عدل مادام الظلم دا مكتوب علينا .

لا ياهانم مش قسمتنا ، الظلم ما هواش مكتوب على حد أبدا ، الظالم لما بيظلم ما بيطلبش أمر حد فى ظلمه . ما حدش قال له إظلم ، لا ربنا ولا الناس . لماهمام ظلمنى كان حر ، ولما ظلمك كان حر . والراجل الحر مسئول عن عمله . الراجل من دول لما بيدوس كلب فى الشارع ، بيقوموا عليه أصحـــابه ويدفعوه تمنه ، ولا حدش بيقول الكلب دا قسمته يموت منداس . ولما الراجل دا اللى داس الكلب ودفع ديته ، يدوس مراته اللى ادته شبابها وجسمها ، لما يرميها الأرض ويتكى برجليه على صدرها لغاية لما يتفغها قلبها من بقهما ، حضرتك عاوزة إن الست دى لما ترجع تقف على رجليها . تبص له وتقوله ... ... قسمتى ؟ دوس كان ؟ أبدا ياهانم . إحنا ما بنقبلش كده أبدا [١] .

وهكذا حينما أرادت « نورسكا » مناطحة التقاليد الاجتماعية مطالبة للمرأة بحريتها دفعت حياتها ثمنا لتلك المناطحه .

هكذا يختتم يزبك تلك الزوابع فى « الذبائح » تلك الميـــلودراما ـــ التى شأنها فيها كغيرها من هذا اللون المسرحى ـــ إننا نجد أنفسنا مشدودين إلى تتبع هذه الأعمال المثيرة التى يحفل بها العمل الميلودرامى . مما يجعل من العسير حقا على كل محب للمسرح أن يمنع نفسه من الانجذاب إلى متابعـــة العروض الميلودرامية ذلك أن المسرحية الميلودرامية تعمل على خلق قدر معين من القلق

---

(١) المسرح النثرى / د . محمد مندور ص ٧٢ .

لدى صلاتها ، قدر ممين لا تتعداه ، وفى سبيل هذا تلجأ إلى المباعدة - فى معظم الحالات - بين المتفرج وبينها عن طريق الأماكن الغريبة التى تجرى فيها الأحداث (أسلوب الاستعراض) — مثل مانجد فى ميلودراما «أولادالفقراء» فى مشاهد حفلة الزار بالفصل الأول من اطلاع المتفرج على شخصيات من العالم السفلى للمجتمع ، وكما يحدث فى الفصل الثالث حين يأخذنا المؤلف إلى عملكة تاجر الرقيق الأبيض : ابراهيم المغربى - ويضاف إلى أسلوب الاستعراض السابق أى أسلوب آخر غير طبيعى يطوعه كاتب الميلودرامه لخدمة الأهداف التقدمية والآراء الناضجة مستخدما عنصر المصادفة المفاجىء الذى يقول للمتفـــرج «استمتع وأنت صاح» »

لكل ما سبق وجدتنى أفيض القول فى تركيب المسرحية الميلودرامية فنيا ، وما تحويه من مضامين اجتماعية وسياسية ، كان لها جميعا فضل نقل إرهاصاتنا الفكرية الاجتماعية والسياسيه - كما رأينا عنـــد فرح أنطون وعباس علام وأنطون يزبك ومحمد تيمور ويوسف هبى - وكذلك فى الحاضر كما نرى على سبيل المثال عند فتحى رضوان أو عند ميخائيل رومان أو عند يوسف إدريس والفريد فرج وغيرهم [1].

(١) فعند فتحى رضوان فى مسرحية «شقه للايجار» سنة ١٩٥٩ حين يستمع «عزت» (بطل المسرحية) إلى صوت ضابط الشرطة الذى دهم منزله مكتشفا أحد المنشورات السياسية وهو يقرأ ويقول :

... ... (إن انصاف الحلول لا تنفع . لا يجدى الترميم فى بناء تداعى وتهيأ للانهيار ، لا يثمر الترقيع فى ثوب تمزق وبلى ، واستحق أن يكون فى عداد الخرق التى أهلكها الزمان .... لابد من عمل أصيل ، يتناول البناء من أساسه ؟ لا بد من ثورة ، نعم ثورة . اسمعوا جيدا أيها المواطنون كل شىء تهيأ لهذه الثورة . وكل شخص يستند لها والأمة بأسرها تنتظرها ، فالثورة هى العلاج . والثورة هى الأصل ؟ والثورة هى الطريق .

هكذا أستولى فن « الميلودراما » الذى أفضنا فيه الحديث منذ قليـــل ـ على أذواق الناس فى مصر لمصلحة الخير والتقدم . وذلك بفضل طائفة من الكتاب

وكذلك الحال فى مسرحية (الدخان) لميخائيل رومان المنشورة فى سلسلة مسرحيات عربية تحت رقم (٧) فبراير سنة ١٩٦٨ ط ٠ دار الكتاب العربى للطباعة والنشر / الفصل الثالث المشهد الثانى / ص ١٣٦ حين تنتهى المسرحية وحمدى (بطل معظم مسرحيات رومان) يقف وحيدا ، يتحدث الى الجمهور قائلا : (ومافيش حل وسط . وما فيش أبدا مـــع الأسف حل وسط (يتجه الى الجمهور وهو يكاد أن يبكى) وأنا ، أنا واقف ما ضعفت ولا ساومت ، ولا كنت بادور أبدا على لذة ، أنا كنت بأدور على الايمان ، كنت بادور على هدف ، لازم الاقى هدف .

أما عند يوسف ادريس فى (الفرافير) التى نشرت فى يوليو ١٩٦٤ ص ١٤٤ ونشرت أيضا ضمن مجلد يضم (وجهة نظر ادريس فى المسرح العربى) و (المهزلة الأرضيـــة) و (الجنس الثالث) و (المخططين) وعنوان هذا المجـلد (نحو مسرح عربى) سنة ١٩٧٤ (بيروت ص ٢٦٠ ، نرى الفرفور يقول وهو يدور بسرعة حول سيده (ياعالم ، يافرافير الحقوا أخوكم ، أنا صوتى ابتدى يتحاش ، شوفو لنا حل ، حل ياناس ، حل ياهو لافضل كده ، لازم فيه حل ، النجدة ، أخوكم خلاص فرفر أنا فى عرضكم حـــل ، مش عشانى أنا ، عشانــكم انتم ، أنا بمثل بس (يتهدج صوته) وانتوا اللى يتلفوا (يبكى وتتحشرج الكلمات فى فمه فيفتحه ويغلقه دون أن ينطق ويظل يلف صامتا ..)

ولا يفوتنا هنا أن نذكر أيضا مسرحية « عسكر وحرامية » لالفريد فرج سلسلة الكتاب الذهبى نشر مؤسسة روز اليوسف ديسمبر سنة ١٩٦٦ ص ١٣٣ حتى يقول للناس :

(بلدنا دى فيها شجر جديد ، بنبت جديد . أخضر وطرى ، وفيه حشائش سامة قديمة عمرها مئات السنين . عفونة تخلفت من عهـــود قديمة شريره . حتقولى القانون أقولك القانون ناقص . حتقولى المفتش اقول لك تبقى انت وحظك . يامفتش ذكى يا عنده ضمير يا معندوش . جايز . أما الضمان الصحيح . الضمان الحقيقى فهل الرقابة الشعبية ، الاتحـــاد الاشتراكى . فطنة وذكاء وضمير جموع الناخبين الى أيديهم فى الشغل واللجنة الجماهيرية الحاصلة على ثقة الناخبين اصحاب المال ، والمصلحة ، وادى الحكاية ما فيش ابســـط من كده

عالجوا قضايانا الاجتماعية بشيء من التفصيل ملحين فى علاجهم إلى مصدر ما أصاب حياتنا الاجتماعية من خلل بفعل العامل السياسى الذى جعل مصر أسيرة استعمار متعدد الألوان كاد أن يقضى على الملامح الأساسية للشخصية المصرية ، وجر بعضا منها - بتحبيذه الاقطاعية الطبقية - إلى ما رأيناه فى أولاد الفقراء ، و « الهاوية » « ومصر القديمة والجديدة » من نهايات مفجعة ، كان الهدف منها - كما يخيل إلى - إثارة حب المصريين لأحداث تغيير اجتماعى يعيد الإتزان إلى هذا المجتمع المختل ضمن تلك الشعارات الرنانة التى تقال فى خطابة مسرحية طويلة على لسان إحدى الشخصيات الرئيسية - فى الغالب - فيما يسمى « بالمشهد الحتمى » أو المشهد الذى يكتب له الكاتب مسرحيته خصيصا ، وينسج أحداثها بحيث توصل إليه فى تناول ساذج يهتم بحركة الشخصيات أكثر من الاهتمام بنفسيتها وقانونها الداخلى ، هذا مع تفضيل المترجين أو المصريين وكذلك من يمكن اعتبارهم مؤلفين - الميلودراميين لشكل المسرحية المحكمة الصنع *

مسرحية جيدة الصنع Well-made Play يتميز هذا الشكل المسرحى ببناء هرمى متماسك الهيكل موقف يتطور إلى أزمة تقود إلى التأزم الذروى ، ثم تبدأ الأحداث فى الانفراج الذى يفضى إلى الحل . وفى أثناء تطور أحداث المسرحية تسيطر عناصر التشويق ، والمفاجأة والمصادفة والتحبيك على سير المسرحية ، غير أن رسم الشخصيات يتصف بالسطحية ، كما ان القيم الجمالية والفلسفية محدودة .

ويعتبر فيكتوريان ساردو (١٨٣١ — ٨ ١٩) هو الداعية الأول إلى هذا الشكل المسرحى وبرع فى حرفية الكتابة المسرحية خلال هذا الشكل الكاتب الفرنسى أوجين اسكريب (١٧٩١ — ١٨٦١) . وقد وقع (شو) ومعبوده (ابسن) تحت تأثير هذا النوع من البناء المسرحى رغم تهكمه من بناء المسرحية الجيدة الصنع (انظر معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية / د . ابراهيم حماده . ص ٢٦٣ تحت رقم ٤٦٠)

التى عرفتها أوروبا مثـــل مسرحيات « سكريب » و « فيكتوريان ساردو » وأضرابهما التى تهتم بالحبكة المسرحية أكثر من اهتمامها بالفكرة [١] .

بل لقد ذهب بعض هؤلاء المصريين إلى بعض تراجيديات شكسبير مثل «عطيل» و « هاملت » وحولوها الى شكل مسرحى يغلب عليه طابع الأوبريت الغنائى يقوم فيه المغنى بدور الفنى الأول ، وتمثل الاغنية الفردية الملوءة بالتطريب والتوجع وشكوى الحب والغرام مكان الصدارة ، وتحول الحوار إلى مجرد تابع ذليل [٢].

ولم يكن الإرهاص بإحداث تغير اجتماعى وقفا على « الميلودراما » بل إن فى تركيب المسرحية الكوميدية (أعنى بها الفارس على وجه الخصوص) ـ التى كان يقدمها الكسار والريحانى متأثرين بالكوميديا المرتجلة ـ فى تركيبها إذا ما أعدنا تقويمها ونظرنا اليها نظرة جديدة ، ما يجعلها تشارك فى توضيح الرؤيا الاجتماعية ، وحتى السياسية فى هذا المجتمع

فالفارس فن به الشىء الكثير من الجدية فرغم ان الحدث فى الفارس يقوم على النكت اللفظية والمقالب المضحكة والمواقف المعقدة ، فإن الإحساس العام الذى يوصله هذا الحدث هو إحساس جاد فى أساسه ، وربما أستطعنا أيضـــا

---

(١) أنظر : Encyclopoedia Britannica Vol (7) p. (647)
The University of Chicago 1964.

(٢) أنظر كتاب (ماذا يبقى منهم للتاريخ) تأليف صلاح عبد الصبور ص ٩٣ ط . دار الكاتب العربى للكتاب والنشر سنة ١٩٦٨ .

أن نصفه بأنه احساس حزين [١]. ذلك أن الكوميديا فى تركيبها الأساسى تقوم على عملية رفع القناع عن زيف الشخصيات التى تنطـــوى على عيوب معينة أو تعوق انتصار أصحاب القيم الجديدة داخل المسرحية ، وعليه رفع القناع هذه تتضمن إدانة للمجتمع الرجعى المتخلف المعارض للتقـــدم . فمن يا ترى تلك الشخصية القادرة على رفع هذا القناع ؟ لا شك أنها شخصية لا بد لها أن تضحك الناس ، ثم تضحك منهم ، تهرج وتتفلسف ، تدخل إلى قلوب الجموع المحتشدة تغسل أرواح الناس المتسخة وتطهـــرها بكل الطاقة الإنسانية المحشورة فيها ، ناطقــــة بما يحسه الناس جميعا متكلمة باسمهم فهى صوت الشعب هى «كالكورس» الاغريقى ولكنها (كورس) متمثل فى فرد يؤدى وجهة نظر الجماعة الساخرة فى عرضه لوجهة نظر جديدة وأصيله وغريبة، إنها ضمير الجماعة إنها (فرفور) ـ الذى جمعه يوسف إدريس من تراثنا فى الكوميديا المرتجلة والشعبية ، وسواء خلقا كاملا وأهداه الينا ... (فالفرافير هم ساعات الشعب المضبوطة التى عليها أن تضبط حياتهم ... وسيظلون ما ظل المجتمع ... إن الفرفور وظيفته الأولى وعمله أن يرى حياة الجماعة البشرية ويراقبها ويتـــذوقها ، إذ الآخرون مشغولين تماما بمزاولة هذه الحياة ، لتستطيع الجماعة بعدئذ أن تلتئم

---

(١) انظر مجلة الكاتب عدد اغسطس سنة ١٩٦٢ ص ٢٧ مقال بعنوان (الكوميديا الداكنة) وصاحب التسمية هو : J. L. Styan .

— انظر كتابه The Dark-Comedy.

The Development of Modern Comic Tragedy. p. 262
Second Edition, 1968 Cambridge
University

وتقضى كل حين ليلة تسمع فيها رأى هذا الذواقة الجرىء الذكى الوهاج الصريح صراحة قد تخدش حياء المستحين فيهم ، ولسانه يشملهم جميعا ومن أكبر كبير إلى أصغر صغير ، ولا تغضب الجماعة أبدا منه ، ومن رأيه ، وإنما تتقبله ومن فرفور فقط) [١] .

لقد كان الكسار فى مسرحه ـ الذى تطور عن الكوميديا المرتجلة كما سبق أن عرضنا ـ يزاول الفرفورية ، نقلا عن تراثها الطويل الراسخ فى وجدان شعبنا المصرى ، وكان كثير من مشاهدى رواياته الأولى قد لاحظوا كيف كان يوقف أحداث مسرحيته ليلقى بنكتة أو ليدخل (قافية) مع أحد المتفرجين ، وكيف ينتهز فرصة كلمة نقلت من لسان متفرج طويل اللسان لينسى الكسار الرواية كلها وينهال بكلماته اللاذعة على المتفرج السىء الحظ ، بل كان أحيانا يتعمد افتعال هذا اللون من الحوار الخارج على الأحداث ـ حين لا يتاح له جمهور سليط اللسان ـ فيوصى بعض أصدقائه بمحاولة تعمد مشاكسته أثناء التمثيل فتتاح له الفرصة للدخول فى (قافيته) المحببة إلى نفسه ارتجاليا [٢] .

فرصيد الكوميديا الشعبية بما تحويه من فكاهة لاذعة أحيانا ، وكذلك ما تقدمه من مقاطع غنائية ، كل ذلك كان تحت يدى الكسار ومن بعده

(١) انظر مجلة الكاتب عدد ٣٥ فبراير ١٩٦٤ (نحو مسرح مصرى) ص ١٢٠ يوسف ادريس وانظر كتاب (نحو مسرح عربى) ليوسف ادريس وهو من طبع مطابع الوطن العربى بيروت ص ٤٨٥ ، ٤٨٦ .

(٢) انظر مجلة الكاتب عدد ٣٦ مارس سنة ١٩٦٤ (نحو مسرح مصرى) ص ٨٦ يوسف ادريس .

وأنظر كتاب (نحو مسرح عربى) ليوسف ادريس وهو من طبع مطابع الوطن العربى بيروت ص ٤٨٤ ، ٤٨٦ .

على وجه الخصوص الريحانى فى مسرحه الذى أسهم فى النهوض بفن المسرحية الانتقادية ـ والتى يبدو أنها قد مهدت السبيل فيما بعد للكوميديا المصرية المعاصرة القائمة ـ معروضا أو معالجا خلال نسيج اجتماعى سياسى . فالريحانى وبديع خيرى لم يكتبا فى الحقيقة إلا مسرحية واحدة بأسماء متعددة ولم يرسما لها إلا شخصية بطل واحد ، ألا وهو رجل فقير مغلوب على أمره ، يطلب الرزق فتقوده قدماه إلى محيط مادى مستغل ، يبدو كغابة تملأها الذئاب، حيث تتلوث عواطف الحب بالأوشاب ، رجل يتعذب بفقره وقلة شأنه ومثاليته المصدومة حتى تساعده الأقدار فتهبه فرصة مداعبة الطبقة العليا فتنقله إلى رحاب المحظوظين على أن الريحانى ـ مع استعانته بالتمصير عن مسرح (البولفار) الفرنسى ـ لم يكن فنه المسرحى فنا أوربيا ، ولكن نقده الاجتماعى والسياسى مع ذلك كأننا منبرين إصلاحيين فى حدود قيود عصره .

ولا يغيب عن بالنا أيضا أن (الميلو دراما) التى قدمها لنا (يوسف وهبى) ما هى إلا الوجه الثانى لنفس العملة التى قدمها الريحانى فى مسرحيته ، وإن بدت فى أسلوب دموى عنيف متمسكة بما يمكن تسميته بالمسرحية المتقنة الصنع التى عرفها المصريون عن طريق الترجمة ، وهى كما رأينا تحفل بالمفاجآت والحوادث المدهشة متخذة موضوعها من الخيانة الزوجية ، أو عودة الغائب بعد سنين أو صراع الآباء والأبناء حول التقاليد والحب . أو الغرام الكسير والقلوب المحطمة ولاضير عليها فى اتخاذ تلك الموضوعات ، فهى يمكن أن تكون موضوعات مسرحية من الطراز الأمثل ، ولكن الضير فى تناول هذه الموضوعات تناولا ساذجا هينا ، يهتم بحركة الشخصيات أكثر من اهتمامه بنفسيتها وقانونها الداخلى .

وقد كان لهذه (الميلودرامات) و (الكوميديات) مضافا إليهما تطورات الواقع

المصرى بعد الحرب العالمية الثانية من تغيرات اجتماعية وسياسية . كان لكل ذلك إلى جانب استجلاب مذهب الواقعية الاشتراكية* كبير الأثر فى بعث الملهاة القائمة على يد نعمان عاشور ، وسعد الدين وهبه ، ولطفى الخـــولى ، ورشاد رشدى، وعلى رأسهم جميعا توفيق الحكيم خاصة فى مسرحياته السلطان الحائر/ رحلة قطار / شمس النهار / مصير صرصار / بنك القلق / الحيرة متجلية هـــذه الملهاة المأساوية(١) أما فى أسلوب غنائى شاعرى رمزى (تشيكـوف) كمسرحيات

(*) الواقعية الاشتراكية : أسلوب أو منهج إجمالى للاشتراكية الماركسية ويسندها مؤرخو الأدب والفن إلى مكسيم جوركى صاحب هـــذا التعبـــير ، وخلاصتها أن الفن الأدب لابد أن يعكسا الحقيقة الاجتماعية ، ولابد أن يصفا التطورات الثورية فى المجتمع ، ودور « البروليتـــاريا » وانتصـــار الأفكار الاشتراكية .

(أنظر موسوعة الهلال الاشتراكية ، طبع دار الهلال سنة ١٩٦٨ ص ٥١٥)

... وما يميز الواقعية الاشتراكية هو قولها بأن الانسان يدرك الواقع بوصفه كائنا إجتماعيا ، وهو فى إدراكه للواقع يحاول دائما أن يؤثر فى مجرى تطوره ، فيتخذ موقفه فى جانب هذه الطبقة أو تلك ، ومن ثم فان النقطة الجـوهرية فى الوعى الفنى ليست فى درجة إعتماده على الواقع الموضوعى ، بل فى التوجيه الذى يقدمه إلى الناس ، وما يعلمهم إياه ، وإمكان أن يصبح دليلا للعمل وتغيـير العالم (أنظر : « الأدب فى عالم متغير » د. شكرى محمد عياد ـ مقال بعنوان : « حدود الواقعية الاشتراكية ص ١٣١ ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر سنة ١٩٧١) وأنظر كذلك معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية/ د ابراهيم حماده ، مصطلح ٥٩٠ ص ٢١٥) .

(١) عن الكوميديا السوداء (الملهاة المـأساوية) The Dark Comedy

=

كتب J. L. Styan قائلا « إن إرهاصاتها فى الماضى إنما ظهــرت فى عهود الأزمات فى عهود الاندثار والأفول والتهتك ، ظهرت فى أثينا فى سنوات أفولها وزوال مجدها ، وفى انجلترا والقرن السادس عشر يلفظ أنفاسه وفى فرنسا موليير فى ظل هزى الرابع عشر ، وفى روسيا فى أواخر القرن التاسع عشر ، وتبلورت فى أوروبا الغربية كلها ، بعد حربين عالميتين .

فعندما تحددت قدرة الإنسان على ضوء النظريات والاكتشافات العلميــة ، وبدأ الانسان يعرف حدوده ، وأصبحت بطولته تختلف عن البطولة الأسطورية القديمة ، بدأ يكون هو ذلك البطــل المألوف لنا ، وليس ذلك البطــل القديم ، الذى يتسم بنبل السلالة ، ورفعة المكانة ، إلى غير ذلك من الخصائص البطولية .

إن الفرد الذى أكتشفه علم النفس ووجده يسعى وسط قوى لايملك التحكم فيها أصبح بطلا ، لقد أصبح يدرك أنه مخلوق تحركه نوازع وعقد نفسية ، تتحكم فيه عوامل البيئة والوراثة ، ولم يعد يؤثر فيه الوازع الدينى فى وجود إله يهيمن على قدر الإنسان ـ كما يقول كروتشه ـ لقد انتهى الشعور القديم بالقدر والايمان بقوة خارقة للطبيعة ، لأن ذلك لم يعد يلائم الفكر الحــديث ، وقد حل العلم وتفسير الحقائق محل الخرافات والإيمان بمؤثر مبــاشر فوق الطبيعة البشرية فالإنسان الحديث ـ كما يقول أساتذه الدراما ـ عبد للعـــادة والضرورة الاقتصادية والوعى الطبقى ، ورغبات اللاشعور والعاطفـــة الهوجاء ، وهى دوافع لايمكن أن تشيع ما كانت إرادة الاله تشيعه من رهبة .

وهكذا تغيرت مقومات الحياة وأسسها ثم مفهوم الانسان لما حوله ، وأصبح من المحتم أن يموت ذلك النوع التراجيدى التقليدى فى فن المسرحية ليحل محله نوع آخر ، يعبر عن مفهوم الإنسان الحــديث ، ولكنه نوع ليس مقطوع

الصلة بالتراجيديا وإنما - بتعرفنا على أفضل مسرحيات القرن العشرين - تربطه رابطة دم وثيقة بالنوع المأسوى ، وإن كان مضحكا فالتراجيديا والكوميديا ينبعان معا من الصراع الدائر بين حياتنا المفتقرة إلى الكمال ، ومطامعنا المثالية، ذلك أن بعض ألوان الكوميديا تكاد أن ترتفع إلى مرتبة المسأساة ، فمسرحية « بستان الكرز » لتشيكوف « وميجوروباربرا » لشو و « فى انتظار جودو » ابيكيت ، ووشم الوردة ، لتنيسى وليامز ، تعرض مواقف مضحكة ، ومفارقات لاذعة ، ولكنها تتحدانا متسائلة هل تستطيعون أن تضحكوا ؟ .

لم يعد من الضرورى أن تضحكنا الكوميديا ، وقد باتت أفضل أنواع الكوميديا ، تناوش المتفرج وتسبب له قلقا ، فالكوميديا المكتئبة هى تلك الدراما التى تحث المتفرج على الاندفاع مباشرة إلى الأمام بمثير لعقله وقلبه ، محيرة إياه ، ماخضة لذهنه ، حتى إن عليه من وقت لآخر أن يعيد النظر فى ضروب نشاطه خلال مشاهدة المسرحية .

Dark Comdy is drama which imples the spectator forward by stimulus to mind or heart, then distracts him, muddles him, so that time and time again he must review his own activity in watching the play.

(The Dark Comedy By J. L. Styan, p. 262 Second edition 1968. Combridge Fress).

وينقل J. L. Styan عن جارثيا لوركا فى هذا المجال قوله . « إذا حدث فى بعض المشاهد أن الجمهور لم يدر ماذا يفعل ، أيضحك أم يبكى فإن ذلك سيكون نجاحا لى

=

If in certain scenes the audience doesn't know what to do, whether to laugh or to cry, that will be a success for me.

(The Dark Comedy p. 1)

وتشيكوف هو الآخر يسير بنجاح على الحبل المشدود بين قمتين ، ويوازن بحذر بين الدموع والضحكات ، فيقدم كوميديا قاتمة ناجحة .

يقول J. L. Styan فى كتابه The Dark Comedy

It is necessary, declared chekhov, « that on the stage everything should be as complex and as simple as in life People are having dinner, and while they're having it, their futures heppiness may be decided or their lives may be about to be shattered.

ولو أردنا أن نضرب مثالا الكوميديا القاتمة من « بستان الكرز» لوجدناه فى شخصية « لوباخين » الذى آلت إليه ملكية (بستان الكرز) . إن تشيكوف يضع لوباخين فى وضع حرج — مضحك ومؤثر معا — فقد كان فرحا بملكية البستان لكنه يقف فى الفصل الأخير وحيدا معزولا ، ينتظر اللحظة الحرجة التى يودع عندها الأسرة الرقيقة ، التى كانت تملك بستان الكرز ، وتمشقه فى يوم من الايام . كذلك يتجلى الطابع الكوميدى القاتم (لبستان الكرز) فى الصراع الكلامى الذى يدور فى الفصل الأخير أيضا - بين لوباخين وتروفيموف ، أنه صراع بين الواقع والمثل ، الضعة والسمو ، والشخصيتان معا ترسمان - على حد قول ستايان - صورة لمهرج كسير الفؤاد ، هو لوباخين رجل أعمال واقعى بينما ترفيوف مثالى ومثقف من فيهما انتصر أخيرا ؟ لا أحد قد انتصر على صاحبه ، غير أن (تشيكوف) يريد مزيجا من أثنين ، وكأنى به يصور - بالاثنين

==

=

معا - صراعا يدور فى رأس كل واحد منا ، بين البراجماتية والمثل العليا . إن هاتين الشخصيتين تقدمان درسا كوميديا جادا للغاية .

أما لحظات الوداع الأخيرة الأسرة ، وهى تغادر مأواها القديم « وبستان الكرز » فكان من الممكن أن تهزنا ، وتؤثر علينا بطريقة عاطفية ، لو كانت فى يد غير صناعة ، لكن (تشيكوف) يتحكم فينا ، ولا يتركنا فريسة عاطفية مزيفة ، فى اللحظة المناسبة يجعل المربية الألمانية تسخر من بعض عواطف الشخصيات الرئيسية ، إنها - مرة أخرى - الكوميديا القاتمة ، يفعل ذلك حتى لا يجعلنا نحلم مع الشخصيات التى تعزى نفسها وهى ترحل ، ويتصور بعضها مستقبلا رائعا .

ويمكننا أن نعتبر ت. س. اليوت فى مسرحيته (اجتماع شمل العائلة) ومكسيم جوركى فى مسرحية (الحضيض أو الطبقات السفلى) وبريخت فى مسرحية (حياة جاليليو) كتابا للكوميديا السوداء .

ويكفينا قول أحد كتاب المسرحية (التراجيكوميديا) المبرزين (بيراندللو) حين يعرف (الكوميديا السوداء) فى مسرحياته بقوله .

حين يحيا الإنسان ، فإنه يحيا دون أن يرى نفسه ، جميل ، فلنضع أمامه مرآة ولنجعله يرى نفسه وهو يعيش ، يرى نفسه وهو أسير عواطفه ، إنه فى هذه الحالة إما أن يظل مشدوها وأبكم ، وهو يرى منظره فى المرآة ، وإما أن يشيح بوجهه عنها ، حتى لا يرى نفسه ، أو قد يبصق على صورته فى المرآة بدافع من الامتعاض ، أو قد يسدد قبضته لتحطيمها ، فإذا كان يبكى رأى نفسه فى المرآة وهو يبكى فإنه لا يستطيع الاستمرار فى البكاء ، وإذا كان يضحك فإنه لا يستطيع الاستمرار فى الضحك - موجز القول إنه يواجه أزمة ، (أنظر المسرح المعاصر د سمير سرحان مطبوعات الجديد ص ٢٠ ، ٢١ سبتمبر سنة ١٩٧٣ وأنظر عدد أغسطس من مجلة الكاتب سنة ١٩٦٣ ص ٣٧) .

ميخائيل رومان وبعض مسرحيات الحكيم ، أو أسلوب أوتشرك* ميلودرامى تسجيلى (جوركى) مثل بعض مسرحيات سعد الدين وهبه** وألفريد فرج ونعمان

(*) والاوتشرك ، فن مسرحى ظهر فى الاتحاد السوفيتى ، والكلمة روسية معناها التحقيق أو الاستطلاع (أى الريبورتاج) على نحو ما نقول فى المصطلح الصحافى (تحقيق صحفى) و (ريبورتاج) أو « استطلاع صحفى » فالاوتشرك مسرحية تعتبر بمثابة « ريبورتاج » درامى أى استطلاع لنتائج حدث أو ظاهرة سياسية أو اجتماعية كبيرة وعرض نتائج هذه الدراسة والاستطلاع مجسمة فى صورة درامية ، أى فى شكل أحداث وشخصيات وحوار . وفرق كبير بين مثل هذه الصورة الدرامية والصورة الدرامية التقليدية التى كانت تقوم على وحدة الموضوع ووحدة الحدث ، وتعرض قطاعا محددا أو أزمنة محددة من قطاعات وأزمات الحياة ... ... ولقد شهد مسرحنا القومى ما يشبه اولاتشرك - كما يقول الدكتور محمد مندور - حين عرض مسرحية الناس اللى فوق من تأليف نعمان عاشور مجسداً ما أحسه المؤلف من أن الثورة رغم ما أصدرت من قوانين حدت من الثراء الفاحش لم تستطع بعد أن تغير تغييراً تاما - العقلية الارستقراطية البائدة ... بل أن الثورة أيضا ، رغم كل ما فعلته لانصاف المسحوقين لم تستطع بعد أن تنتزع من نفوسهم ومن عقليتهم مركبات النقص والذل التى كانت قد انغرست فى نفوسهم وما زالوا يعانون منها (أنظر « الأدب وفنونه » / د . محمد مندور ص ١٥٠ و ص ١٥١ / الطبعة الثالثة / مكتبة نهضة مصر ومطبعتها) .

(**) وإنى أرى أن الاوتشرك هو أقرب إلى ما عرف باسم المسرح التسجيلى فى المسرح الأوروبى والذى عـــرف من رواده : المؤلف بيتر فايس والمخرج الانجليزى بيتر بروك وكذلك جوون ليتلوود صاحبة فكرة ورشة المسرح والمثل لذلك فى مسرحنا المعاصر ما كتبه ميخاييل رومان « ليلة مصـــرع جيفارا » ومسرحية : مأساة جميلة لعبد الرحمن الشرقاوى .

عاشور . أو أسلوب ملحمى ميلودرامى (بريختى) مثل مسرحية الفرافير ليوسف ادريس ، أو أسلوب رمزى عبثى لا معقول ** (يونيسكوى بيكتى) مثل مسرحية المهزلة الأرضية ليوسف ادريس ، ويا طالع الشجرة لتوفيق الحكيم وبعض مسرحيات صلاح عبد الصبور الرمزية .

** اللامعقول أو العبث (ABSURD) مفهوم فلسفى أدبى حديث له بذوره القديمة فيما عرف فى حركات ظهرت فى النصف الأول من قرننا الحالى كالدادية والسريالية والوجودية ... ولقد أصطلح الناس فى عصرنا على معايير (مصطنعة) للأخـــلاق تقاس عليها أنواع السلوكات البشرية ، وبنـاء عليه ، فإن الطرق والوسائل التى يستخدمها الناس للسمو بحياتهم الروحية والوجدانية مجردة عن المعنى لسبب بسيط ، وهو أن القيم التى يؤسسون عليها مثلهم ، لا وجود لها على الاطلاق ، لأنه ليست هناك « حقائق موضوعية » .

إن الانسان ـ فى نظر سارتر وكامى ـ يجب أن يكتشف لنفسه القيم التى تناسبه لا أن يسلم زمام ذاته لما يتوارثه مجتمعه من مفاهيم للقيم .

ومع أن معظم كتاب اللامعقول يوافقون على هذا النظر ، إلا أنهم يختلفون عن سارتر وكامى فى تأكيدهم على لا معقولية أو عبثية الوجود ، أكثر من محاولة إيجاد معقولية اللامعقول ، ثم ـ وهذا هو الأهم ـ فإن هؤلاء الكتاب يصوغون موضوعاتهم اللامعقولة فى شكل دراى لامعقول . ومع أنهم لا يتفقون فى رؤياهم للحياة ، إلا أن فكرة حيرة الانسان وارتباكه فى هذا الوجود تجمع بينهم .

فالمسرحية العبثية تنبذ (واقعية) المكان والزمان ، والمعنى التقليدى (النظام) الاجتماعى ، والسمات المميزة للشخصيات ، وكل أحكام الممكن والمعقول لتعبر

═

وإن كانت معظم هذه الأساليب مجلوبة بفعل المخالطة والمعاصرة ، إلا أن ذلك لن ينفى عنها طابع أساليب العرض المصرية الأولى ، من الكوميـــديا الشعبية عند الكسار أو الكوميديا الغنائية الاجتماعيـة عند الريحانى أو الميلودراما الغنائية عند يوسف وهبى .

وهنا نجد أنفسنا ـ بعد هذا العرض لأبرز الروافد الأولى المكونة لفننا المسرحى اجتماعيا وسياسيا ـ نجدنا ملزمين بالتوقف لبيان المراحل التى أسهمت هذه الرافد فى تشكيلها فدفعتنا بدورنا إلى هذا التقسيم الذى يحدد هذه المراحل فى صورتها الآتية :

أولا ـ مسرحنا فيما قبل الحرب العالمية الثانية نشأ نشأة اجتماعية سياسية فى المضمون بفعل عوامل متعددة كان أهمها ـ على ما نعتقد ـ ظهور طبقة مثقفة أصبحت عماد المجتمع ، أخذت تتصل ـ بفعل المخالطة ـ بآثار الفكر الأوربى مستفيده من هذا التراث الأوروبى فى بحثها عن علاج لعيوب المجتمع المصرى آنذاك ، كالتطرف فى الحياة الحضرية ، والمطالبة بالحقوق الإنسانية ، والعدالة الاجتماعية ، ومناصرة القضية النسائية ورفع المستوى العائلى ـ كل ذلك خلال

=

بوسائلها الخاصة عن أشياء يشعر بها المشاهد ، ولكنه يعجز عن التعبير عنها . إن اللغة ـ فى نظر هؤلاء الكتاب ـ لم تعد تصور ما هو جوهرى وحى فى باطن الإنسان ، بل أصبحت غطاء يحجب خلجات الفكر وخفايا العواطف بدلا من الإفصاح عنها . ومن كتاب مسرح اللامعقول: صمويل بيكيت، وجين يونيسكو، آرثر أداموف ، جان جينيه ، فرناندوآرابال ، جنترجراس وغيرهم (أنظر معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية / د . ابراهيم حماده مصطلح رقم ٣٦١ ، ص ٢٢٠ ، ٢٢١) .

شكلين مسرحيين غالبا دون غيرهما ـ وهما الفارس (أو الكوميديا الهزلية الغنائية) ثم الميلودراما التي غلب عليها الطابع الخطابي الغنائي .

ثانيا ـ عاصر شوقي فجر هذه النهضة المسرحية السابقة وتطوراتها المختلفة فأدلى بدلوه ـ كواحد من هذه الفئة المثقفة ـ في ميدان المسرحية الغنائية بمسرحيات شعرية كان الهدف منها تأكيد الطابع القومي المصري . ومعالجة قضايا المجتمع المصري في تلك الحقبة ـ كزواج المرأة من أجل مالها ـ مازجا بين الملامح الكلاسيكية والرومانسية التي انتقلت إليه بفعل عنصر المخالطة السابق ذكره .

ولقد استمر أثر شوقي في المسرحية الغنائية سائدا حتى فيما بعد الحرب العالمية الثانية عند عزيز أباظه [1] ، وعبد الرحمن الشرقاوي وصلاح عبد الصبور ، مع اختلاف الملابسات الإجتماعية والسياسية التي عاصرها كل منهم ، وتأكيد أباظه على الشكل الكلاسيكي للمسرحية وتجريب الشرقاوي وعبد الصبور للأشكال المسرحية الوافدة كالمسرح التسجيلي والمسرح الملحمي .

لهذا فقد فرض علينا هذا الشكل الغنائي المسرحي ـ بالإضافة إلى أن الشعر هو اللون الفني الأدبي الأقدم والأكثر تطورا من غيره حيث هو ديوان العرب ـ فرض علينا أن تفرد الباب الثاني لاستقصاء معظم ملامح المسرح الشعري وتسجيل ما يمكن أن ينتهي إليه هذا الاستقصاء من خطوات أسهمت في تطور المسرحية شكلا ومضمونا بعد الحرب العالمية الثانية .

---

(١) أنظر . « عصر ورجال » ـ فتحي رضوان ص ٢٠ — طبع مكتبة الانجلو المصرية سنة ١٩٦٧ .

ثالثا ـ من الحوار المركز الشبيه بالشعر المملوء بفتات الحياة ، توهم الحكيم مسرحا شاعريا ـ كامتداد لتأثير المسرح الشعرى ـ يفرض فيه صاحبه أفكاره الذهنية مستفيدا من معظم الأشكال المتجددة في المسرح الأوروبى قديمها وحديثها ، متخذا من قضية الحاكم والمحكوم ـ منذ نهاية الحرب العالمية الثانية ـ موضوعا لمعظم مسرحياته الرمزية الفكرية ، التى تجاوب معها نفر من شعرائنا الواقعيين المعاصرين كصلاح عبد الصبور ، فأنتجوا مسرحا رمزيا من خلال تجاربهم الشعرية الواقعية فكان الباب الثالث .

رابعا ـ بعد أن هدأت نيران الحرب العالمية الثانية ، أخذت خيوط فكرية (١) كثيرة تتجمع ، تشير كلها إلى وجوب تغيير الأوضاع ـ في مجتمعنا ـ من أساسها ، هذه الخيوط كانت تنتظر الجذوة التى تشعلها فتحركها إلى عمل ثورى يقلب التربة قلبا ليبذرو بذورا جديدة فتنبت لنا نبتا جديدا ، وكانت هذه الجذوة ثورة سنة ١٩٥٢ التى ما كادت تظهر في سماء حياتنا الفكرية حتى بدأ معها طور ثورى شامل يستبعد كل سلبيات الماضى لينهض بتغيير شامل يهدف إلى تحقيق آمال المجتمع باعتناقه الاشتراكية .

وهكذا نشأ جيل من كتاب المسرح ملتزم بفلسفة اجتماعية جديدة قوامها النهوض بالملايين الكادحة من أبناء مصر ، وضرورة رفع مستويات حياتهم ، وتحقيق العدالة التى تهدف إلى إرساء قواعد المجتمع الاشتراكى الجديد ، فكان التيار الواقعى في المسرح ، وهو الباب الرابع .

---

(١) أنظر تفصيلى هذه الخيوط الفكرية في كتاب « وجهة نظر » د زكى نجيب محمود صفحة ٧٢ ـ مكتبة الانجلو المصرية سنة ١٩٦٧ .

الباب الثانى

المسرح الشعرى والنقد الاجتماعى والسياسى

الفصل الأول : المسرح الشعرى التقليدى والاتجاهات الوطنية والقومية الاجتماعية والسياسية

ا - شوقى والاتجاهات الوطنية والقومية والاجتماعية

ب - عزيز أباظه والاتجاه القومى والسياسى والاجتماعى

الفصل الثانى : المسرح الشعرى المعاصر بين الالتزام والواقعية الرمزية

ا - الشرقاوى والنقد السياسى

ب - صلاح عبد الصبور والاتجاه الانسانى فى مأساة الحلاج

النتائج : خصائص المسرح الشعرى الفنية فى الميزان

فى كل مسرح عظيم لون من الشعر ، أو لون من الشاعرية[1] ، ذلك أن

(١) وما أكثر الشاعرية فى أعمال عمالقة المسرح النثرى وما أغزرها ، ألا تفيض مسرحية النورس » لتشيكوف بالشاعرية من أرفع طراز ؟ رغم أن من يتحدثون فيها ليسوا ملوكا ولا أباطرة ، بل هم رجال ونساء مغلوبون على أمرهم - مثلنا - ألا نحس أن « برنارد شو » فى مسرحه الفكرى كثيرا ما نجد فيه روح الشعر ؟.

لهذا رأينا T. S Eliot يقول فى إحدى مقالاته النقدية ، إن لغة النثر الرفيع فى المسرح كلغة الشعر تماما ، كلاهما لغة غنية مملوءة بالايقاع مكتنفة بالدلالات ، كتبت بتأن شديد كأنها كتبت ثم أعيدت كتابتها ...

I might say a word about those plays which we call poetic, though they are written in prose.

These plays are in different way restricted in their subject matter, and to say that the characterization in them is dim is an understatement. I do not deny that they have some poetic quality But in order to be poetic in prose, a dramdtist has to be so consistently-poetic that his scope is very limited ···

The Poetic Drama in prose is more limited by poetic convention as to what subject matter is prose, than is the poetic drama in verse.

(On Poetry and poets, By T. S. ELIOT, Poetry and Drama p.77,78

ويقول توفيق الحكيم ... ، الشاعرية فى المسرحية هى بمثابة انبعاث شىء غير مرئى ولا ملموس يحدث بمجرد انبعاثه تأثيرا غير مفهوم فى نفسك ، ولكنك تشعر به بعده كما لو كانت أشعة لا ترى قد كشفت لك عن عالم مجهول ، فالشاعرية إذن هى عملية كشف عن عالم مجهول والقيمة الأدبية تأتى هنا من أن هذا الكشف الشاعرى قد أضاف أبعادا غير متوقعة للبعد المادى المتوقع والمنظور

(أنظر : (عشرة أدباء يتحدثون) فؤاد دواره ص ٢٩ - كتاب الهلال عدد ١٧٢ - يوليو سنة ١٩٦٥).

المسرح نشأ فى أحضان الشعر . فقد كتبه الإغريق الهادون والساخرون من كتاب « التراجيديا والكوميديا » شعرا ينشد (فى صورة أناشيد جماعية » ثم جاء تشبس بممثل واحد (إن صح أن نسميه ممثلا) ثم أضاف « ايسخولوس » ممثلا ثانيا ، ثم زاد هذا العدد إلى ثلاثة على يد « سوفوكليس » (١) . وقد ارتبط هذا الإنشاد الجماعى بالأعياد الكبرى التى كانت تقام فى أثينا ، وأن المأساة ـ الفن الدرامى الأمثل عند اليونان ـ قد نشأت من رقصات « الديثورامبوس » التى كانت تكريما للإله (ديونوسوس) مستمدة موضوعها ، منذ نشأتها من نشأتها ، من الأساطير والخرافات التى ورثها اليونان عن أسلافهم مدخلين على تلك الأساطير والخرافات تغييرات وإضافات لأن الأسطورة اليونانية ، كانت تتضمن عددا من القصص الغامضة المتشابكة ! لذا كان على الشاعر أن ينسقها ويعدها فى صورة قصة واحدة تتناول أحداثا متتالية تنتهى بعقدة مثيرة .

والشاعر اليونانى كان يتخذ من تلك الأساطير إطارا يعرض فيه روايته التى ابتكرها كى تنال إعجاب الشعب الأثينى مختارا من الأحداث والدوافع ، ومدخلا نفس الأسطورة فى يد زميله حتى يحقق الهدف الذى يرى اليه فيما كتبه « سوفوكليس » عن « انتيجونا » ، ومحاولتها دفن جثة أخيها « بولونيكيس » يختلف كل الاختلاف عن التفاصيل التى وردت عند « يوربيديس » فنرى « هايمون » عنده يتزوج من « أنتيجونا » بعد أن دفنت أخاها ، بينما يحدثنا « سوفوكليس » بأنها قتلت بعد دفن أخيها (٢) .

---

(١) المأساة اليونانية / تأليف د. محمد صقر خفاجه وعبد المعطى شعراوى ص ٥٠ مسلسلة الألف كتاب (٢٥١) طبع ونشر مكتبة الانجلو المصرية .

(٢) نفس المرجع السابق ص ٤٨ .

ولكن ما شأن المسرح اليوناني المأسوى بأساطيره فيما نحن بصدده الآن ؟ للإجابة عن هذا السؤال يجدر بنا أن ننبه إلى أن « شعراء » المأساة كانوا لا يتناولون الأساطير لمجرد عرضها وبعثها من جديد ، بل كانوا ـ وهذا ما يخص بحثنا ـ يتخذون منها إطارا جذابا يعرضون فيه آراءهم ليقنعوا بها الشعب الأثينى المحافظ ، متناولين المشاكل الاجتماعية والخلقية والسياسية التى تسود المجتمع فى ذلك العصر [١] .

ففى قصة « أوريستيس » نجد أن المشكلة الرئيسية فى « التريلوجيا » التى نظمها « ايسخولوس » تدور حول موقف « أوريستيس » وهل كان محقا فى قتل والدته أم غير محق ، وإذا كان محقا فكيف نقضى على الصرخة المدوية التى تطالب بالثأر إلى الأبد ؟ .

« فايسخولوس » يؤيد فى هذه المسرحية نظرية القصاص ، إلا أنه يحاول تخفيف حدتها بوضع حد لها حتى لا تستمر إلى مالا نهاية ، لذا نراه يستعرض المشكلة كاملة فى المأساة الأولى والثانية ، بينما يحاول فى الثالثة أن يجد حلا يتفق مع رأيه الخاص فى هذه المشكلة .

ومن الآراء السياسية التى أرادوا إبرازها من وراء الإطار البراق من الأساطير ما صوره « ايسخولوس » فى مسرحية « بروميثيوس مغلولا » من استبداد وغرور الإله « زيوس » فى صورة حاكم ، و « بروميثيوس » فى صورة عملاق عنيد يخرج على هذه الطاغية ، ويصر على مساعدة البشر ، وتقديم المعونة لهم فيقع تحت طائلة عقاب شديد ينزله به « زيوس » الجبار .

ولما كانت مسرحية « بروميثيوس طليقا » التى تكمل القصة لم تصلنا ـ كما

---

(١) انفس المرجع السابق ، ص ٥١ .

يقـــول المتخصصون فى الدراسات اليونانية ـ فإن من المحتمل أن يكون « ايسخولوس » قدحاول فيها التوفيق بين هاتين الشخصيتين : بين « برومثيوس » الذى تنازل عن كبريائه بعد ما لاقاه من تعذيب ، « زيوس » الذى أصبح أكثر حكمة ، وأقل قسوة بفضل التجارب التى اكتسبها أثناء حكمه الطويل .

ولقد أبرز « ايسخولوس » فى هذة القصة صراعا بين نزعتين خطيرتين ، تمسك الفرد بحريته ، وتمرده على السلطان ، ويحتمل أن الشاعر قد أدرك أن كل محاولة لتوطيد السلطة فى الإمبراطورية الناشئة التى عاش فيها كان معـــناه القضاء على صورة خيرة من صور المجتمع ، واعتقد أن كل فرد ـ حتى الآلهة ـ يمكن أن يزداد علما ويعدل من سلوكه فى الحياة ، ولذلك آمن بضرورة وجود توافق بين هاتين القوتين المتعارضتين ، قوة الحاكم ورغبته فى تركيز السلطة فى شخصه ، وقوة المحكوم وتمسكه بحريته فى توفير السعادة والهناء لنفسه [١] .

هكذا عنى المسرح اليونانى بالمشاكل الخلقية والاجتماعية ، وكذلك السياسية

وكان هذا أيضا هو حال المسرح الكلاسيكى الذى ترسم خطى المسرح اليونانى

فقد كان كتابه يفكرون بقلوبهم ويحسون بعقولهم بمعنى أنه قد كان فى عقلهم إحساس وفى قلبهم تفكير مما يحقق التوازن بين ملكات النفس ، فشـــاعر ككورنى يرجح فى مسرحه حكم العقل الذى يتغلب بفضله دائمـا الواجب على العاطفة فى معظم مسرحياته بينما يوصف شاعر آخر كراسين بأنه مصور أو مغنى العواطف وبخاصة عاطفة الحب .

---

(١) الادب اليونانى القديم / د. على عبد الواحد وافى ص ١٨٦ الى ١٩٠ ، دار المعارف بمصر سنة ١٩٦٠ .

وهكذا كانت التراجيديا الكلاسيكية مسرحية شعرية جدية تعالج إما موضوعا تاريخيا مستمدا من حياة الملوك والنبلاء والابطال ، وإما مشكلة إنسانية عامة . يقابل ذلك الكوميديا الكلاسيكية التى كانت أيضا مسرحية شعرية إلا أنها كانت تعالج موضوعات معاصرة مستمدة من حياة عامة الشعب[1] .

ومع سير الزمن وتحرر الفكر الإنسانى شيئا فشيئا من سيطرة التراث القديم ومحاكاته والتقيد بأصوله ونمو التفكير الفلسفى فى القرن الثامن عشر أخذت الطبقة الوسطى تحتـــل مكانها فى المجتمع الذى لم يعـــد قاصرا على نبلاء ودهماء . ومن هنا ظهر نوع من المسرحيات يراعى فى إختيار الموضوعات والشخصيات أن تعالج مشكلة نابعة عن الأوضاع الإجتماعية لهذه الطبقة الوسطى مما ينعكس صداه فى فكرة «فيكتور هوجو» فى مقدمة كرومويل حيث رأى أن « الدراما ينبغى لها أن تعكس الطابع المحلى مصورة الإنسان الموزع بين العظمة والشقاء بين السمو والضحك بين الروح والجسد ، بين الله والشيطان ، ومثل هذا لا يمكن تحقيقه إلا بثورة درامية تمحو القيود الكلاسيكية »[2] .

ومن هنا كان تحول الاتجاه العام فى النصف الأخير من القرن التاسع عشر فى المسرح تحولا رومانسيا غنائيا بمعنى أن الحوار كان يكتب - مغايرا المسرح الكلاسيكى - ذا نغمة تغلب عليها النزعة الخطابية معتمدة على الإثارة العاطفية مستخدمة جمال الصياغة حتى وكانت المسرحيات النثرية ذاتها تبدو كالشعر المنثور وكان هذا الاتجاه نتيجة لغلبة الشعر الغنائى على العموم فى الإنتاج الأدبى

(١) المسرح / د . محمد مندور — دار المعارف بمصر سنة ١٩٥٩ ص ٦٠ ، ص ٦١

(٢) المجلة « السنة العاشرة / عدد ١١٥ يوليو سنة ١٩٦٦ / مقدمة كرمويل — د . سامية أحمد سعد ص ٩٨ ، ١٠٠ .

أى الكثرة دواوين الشعراء التى يتغنون فيها بمشاعرهم الخاصة . ولذلك كان الكثير من المسرحيات يكتب عندئذ شعرا » (١) .

وقريب من ذلك الجو الذى ساد فى أوروبا والذى أدى إلى غلبة الطابع الرومانسى على كتابة المسرحية هناك – قريب منه إلى حد بعيد تلك اللحظة المسرحية التى مهدت وصاحبت ولادة المسرحية الشعرية عند أحمد شوقى .

أ – شوقى والإتجـــاهات الوطنيـة والقوميـة :

وربما يتبادر إلى ذهننا سؤال ، ما هو تعريف اللحظـة المسرحيـة فى تاريخ تطور الشعوب ؟

يجيب الدكتور على الراعى عن ذلك : ... « بأنها اللحظة التى تتحكم فى توجيه الطاقات الفنية ، فتندفع ببعض هذه الطاقات تارة فى قنوات مسرحية وأخرى فى قنوات روائية ، وثالثة فى قنوات شعرية ... والذين تتبعوا تاريخ النهضـات المسرحية الكبرى لاحظوا الاتصال الوثيق بين هذه اللحظات وبين نمو الشعور بالقومية » (٢)

(١) فى الادب والنقد / د . محمد مندور ص ١٤٢ – الطبعة الثالثة لجنة التأليف والترجمة والنشر سنة ١٩٥٦ – القاهرة .

(٢) أنظر مجلة « المجلة » عدد ٣٠ يونيو سنة ١٩٥٩ مقال بعنوان « لماذا تقوم النهضات المسرحية ولماذا تختفى » ص ١٨٦ – ويضرب أمثلة لهـــذا الشعور بالقومية عند اليونان الأقدمين أيام بيركليس فى القرن الخامس ، وكيـف عبر عن ذلك شعراء التراجيـــديا الشوامخ من أمثال اسخيلوس وسـوفوكليس ويوريبيديس فى مسرحياتهم . وكذلك كان حال انجلترا فى القرن السادس عشر أيام فيليب الثانى حيث ارتبط مسرح شيكسبير بهذه الفترة ارتباطا قوميا وكذلك

ولقد كانت اللحظة التى تحكمت فى توجيه طاقة شوقى شاعرا مسرحيا — هى فجر النهضة المسرحية وتطـــوراتها منذ عهد اسماعيل حتى عهـد الملك فؤاد حيث تأثرت نفسيته بالبلاط الذى نشأ فيه، وربى تربية مترفة وأخلص العرش الذى شمله برعايته فأخلص له، كما تأثرت بحبه للأتراك، وقوى من ذلك صـلة الدم التركى الذى جرى فى عروقه كما أثرت الحركة القوميـة المصرية فى عقليـة شوقى وفى نفسه حيث ابتدأت هذه الحركة بظهور العلماء فى عهد الحملة الفرنسية سنة ١٧٩٨ حتى خروجها، ثم فى عهد محمد على باشا واتساع أفق هذه النهضة فى عهد الخديوى اسماعيل واتصال مصر بأوروبا اتصالا قويا مباشرا وازدياد هذه القومية بالتدريج أثناء الاحتلال الانجليزى لمصر منذ سنة ١٨٨٢، وأذكتها الوعود التى نكثتها انجلترا بعد دخولها مصر وعزل الخديوى عباس حلمى عند قيام الحرب العظمى الأولى، ونفى زعماء مصر ومفكريها خـلال الحرب حتى حصلت مصر على اعتراف مبـــدئى باستقلالها فيما يعرف بتصريح ٢٨ فبراير سنة ١٩٢٢.

على أيام «إبسن» أخذت مفهومات الطبقة الوسطى وقيمهـا تهتز تحت وطأة أحداث جسام كانت تتعاقب على العالم على مر السنين، أحـــداث مثل الثورة الصناعية واكتشافات داروين، وتطورات أخرى كثيرة فى ميدان الاقتصـــاد والدين، وتقلبات فى المفهومات السياسية وأنظمة الحكم وكان أن انعكس هذا كله على المسرح ووجد لنفسه تربة خصبة فى عقـل النرويجى العظيم وروحـه فأخذ هذا يكتب للمسرح ليناقش موقف الفرد من المجتمع، رجلا كان هذا الفرد أم امرأة، وأخذ يبحث فى مسرحياته عن علاقة الفرد الممتاز بالجـــاهير وعلاقة المثـــال بالواقع، وفائدة المثال للفرد وما يجلبه عليه أحيـــانا من شر فهزت وحدث نفس الشىء فى روسيا حيث قام تشخوف فقدم مسرحياته التى تنقد المجتمع الروسى فى زمنه» (نفس المرجع ص ٨٨).

وهكذا عبر شوقى عن رأيه فى الخلافة كمهبط الحكمة والالهـــام وموئل الإسلام ، وتحدث عن مصر وآثارها ، وافتخـر بمجـدها ، وأسف على فترات ضعفها .

وتأثر شوقى بالنهضة الأدبية التى بدأت بمصر فى النصف الثانى من القـــرن التاسع عشر حين التقت مخلفات الثقافة الفرعونية والإغريقية واللاتينية والعربية والتركية ، وابتدأ صهرها البطىء فى كيان الشخصية المصرية ، وساعد على ذلك الأزهر بما فيه من آثار التراث العربى ، والصحافة التى نزلت عن تقعر أسلوبها إلى مستوى اللغة العامة المبسطة غير المتحذلقة مما رفع من مدارك ذوى الميول القومية وفتق أذهانهم لكل جديد وصقل عقولهم بالألفـــاظ السهلة المؤثرة . وصاحب هذه الحركة القومية نهضة الآداب المصرية والعربية من كتاب وشعراء وإحياء القصص الشعبى وأساطيره [1].

ولم يكن المسرح ببعيد عن تلك النهضة الأدبية التى صهرت شاعرية شوقى مسرحيا فقد تسلم « أبوخليل القبانى » وفرقته الخيط الدرامى - تجـوزا - عن محمد عثمان جلال وخاصة فى محاولته المسرحية الاجتماعية الزجليـــة المسماة « المخدمين » موجها اهتمامه إلى المسرحية التاريخية العربية ومعتنيا باللغة الفصحى والشعر فى كتابة المسرحية ، فقد كان القبانى يميل إلى المسرحيات المستمـدة من التاريخ العربى أولا ، وكان يفضل لغتها الفصحى يتخللها الشعر ثانيا ولما كان يقدم المسرحيات وفيها مشهيات كثيرة تلائم الأذواق فى ذلك الحين ، من أغانى

---

(1) أنظر المسرحية فى شعر شوقى تأليف د. محمود حامد شوكت ، ص ٢٨ و٢٩ و٣٠ دار الفـــكر العربى سنة ١٩٤٧ .

وانشادات ورقصات فقد كثر الاقبال على مسرحياته[١].

ورغم أن الفصحى التى كانت تكتب بها مسرحيات القبانى، قد كانت مفعمة بالمحسنات التى فى مقدمتها السجع، ورغم أن الشعر لم يكن ملائما دائما للموقف أو مؤديا وظيفة البناء المسرحى إلا أن هذا الاتجاه كان متفقا إلى حد كبير مع الاتجاه الأدبى العام فى ذلك الحين، هذا الاتجاة الذى كان يهتم بالتراث ويتشبث بالماضى حتى يحاول أن يصطنع فى بعض مجالات الفن القصصى لغة المقامات باعتبارها لغة الفن البارز الذى عرف فى عهود الازدهار[٢].

كذلك واصل الشيخ سلامة حجازى نشاطه المسرحى الغنائى مكونا جوقا خاصا له مهتما إلى درجة كبيرة بالروايات التاريخية مثل « صلاح الدين »وغانية الاندلس. وقد كان الشيخ سلامه يغنى فى مواقف من رواياته، كما كان يغنى أيضا بين الفصول وكان هذا الغناء من أهم عوامل جذب الجمهور إلى المسرح فى تلك الأحايين[٣]. كما كان شوقى متجاوبا مع هذا المزاج المصرى أو العربى بصفة عامة ــ هذا المزاج الطروب المنجذب إلى الغنائية[٣] بعوامل من عاطفته المشبوبة ووجدانه المرهف وتاريخه الفنى المتصل بالغنائية بأوشج الأسباب.

---

(١) انظر المسرحية فى الأدب العربى الحديث د. محمد يوسف نجم ص ١٢٢ والمسرحية عمر الدسوقى ص ١٨ وما بعدها.

(٢) أنظر تطور الادب العربى الحديث د. أحمد هيكل ص ١٩٤ و ص ٢٠٢ ـ دار المعارف بمصر سنة ١٩٦٨.

(٣) المرجع السابق ص ١٢٥ الى ص ١٣٢.

(٤) أنظر مسرحيات شوقى د. محمد مندور ص ١٩ ـ مكتبة نهضة مصر وطبعتها ١٩٥٦

وهل منا من لا يذكر قصيدة « جبل التوباد » التى كتبها شوقى على لسان قيس فى مسرحية « مجنون ليلى » والتى يقول فيها :

جبل التوباد حياك الحيا ... وسقى الله صبانا ورعى
فيك ناغينا الهوى فى مهده ... ورضعناه فكنت المرضعا
وحدونا الشمس فى مغربها ... وبكرنا فسبقنا المطلعا
وعلى سفحك عشنا زمنا ... ورعينا غنم الاهل معا
هذه الربوة كانت ملعبا ... لشبابينا وكانت مرتعا
كم بنينا من حصاها أربعا ... وانثنينا فمحونا الاربعا
وخططنا فى نقا الرمل فلم ... تحفظ الريح ولا الرمل وعى
لم تزل ليلى بعينى طفلة ... لم تزد عن أمس إلا أصبعا

وهذه القصيدة تعكس روحا رومانسية نلاحظها فى هذا النغم الشجى الوديع الذى يتنفس من أول القصيدة حتى ينتهى فى آخرها نهايتها المحكمة .

قد يهون العمر إلا ساعة ... وتهون الأرض إلا موضعا

وهكذا تبدو عاطفة الحب فى هذه القصيدة عارية تماما متكلمة لغتها الأصيلة دون عائق ويخيل إلى أن هذه القصيدة لا تفصح عن روح قيس كما تصفه لنا الكتب ، وإنما تفصح عن روح شيخ متأمل انشرح قلبه للذكرى القديمة فى الحب وفاض بها لسانه المجبول [1]. ولو حاولنا ـ بعد هذه المقطوعة الغنائية السابقة

---

(١) يرى أستاذى الدكتور محمد زكى العشماوى فى كتابه « دراسات فى أدب المسرح » منشأة المعارف الطبعة الاولى سنة ١٩٦٢ أن عنصر الغناء فى الفصل الثانى من مسرحية مجنون =

ـ الدخول إلى ذلك العالم الغامض الكئيب العذب الذى يقدم لنا شوقى صورة منه فى نشيد « وادى العدم » من مسرحية « مصرع كليوباترة » حيث يقول .

يا طبيب وادى العدم من منزل
لم تمش فيه قدم العزل وادخل
فأنا فيه لحبيبى وحبيبى فيه لى
يا موت مل بالشراع واحمل جريح الحياه
سر بالقلوع السراع إلى شطوط النجاه

... ...

شراعك الفضى فى لجة التبرى
كالحلم فى الغمض يجرى ولا يجرى

... ...

فى ظل ليل ساج أقسم لا يسرى
مفلفل الديباج مطيب الستر

==

ليلى قد لجأ اليه شوقى محاولا أن يجد فيه وسيلة من وسائل التعبير التى قد تغنيه عن الاطالة او قد توفر عليه استطرادا هو فى غنى عنه ـ فظن انه بهذه المقطوعات الغنائية التى يطالعنا بها قد يعطينا عن طريق الرمز بالغناء مايوفر عليه الاطالة فى العرض ويقصر الطريق الى المشكلة الرئيسية .

ويرى أستاذى ان هذه الوسيلة كان من الممكن قبولها لو لم تزدحم هذه الثنائيات ازدحاما ينبهنا الى وجودها ويوحى لنا بتكلف الشاعر الاعتماد عليها حيث الغناء أيسر عليه من الحوار الشعرى الدرامى .

... ...

في يقظة يظهر لي أم أرى حلما
فلك من الجوهر يخترق الظلما

... ...

على الدجى لماح تحسبه نجما
ليس به ملاح يسلكه اليما

... ...

أضوى من الفجر في ظلمة الأسداف
من نفسه يجرى لم يجره مجداف

... ...

مد شراع النور يا حسن ما مدا
كاللؤلؤ المنثور لو ينفح الندا

... ...

يا لك من زورق ملاحه الاقدار
ينجو به المفرق من لجة الاقدار[1]

... ...

---

(١) مصرع كليوباترا — أحمد شوقي ص ٩٠ ، ٩١ ، ٩٢ .

لو حاولت الدخول معى معايشا متأملا لتبينت أن هذا النشيد الجميل مكتوب فى وزن شعرى لم يكن شوقى ليجرؤ على أن يكتب به من قبل خوفا من عصا القصيدة التراثية فى يدى صاحب « الوسيلة الأدبية » الشيخ حسين المرصفى ، ولكنه الخيال المشبوب الذى لا يعرفه إلا كبار المبدعين إلى جانب المقدرة التى صاحبت شوقى فى بعض لحظات ومضه المسرحى الشعرى مجربا الحوار بأسلوب درامى القائى ناجح ليس بتغيير القافية فقط كما رأينا ولكن خلال قافية موحدة لاستغلال هذا التغيير فى تلوين الايقاع الدرامى للموقف ، تثبت اقتداره فى أحيان أخرى كما يرى استاذى الدكتور محمد زكى العشماوى فى كتابه « دراسات فى أدب المسرح » [1] .

---

(١) يرى استاذى الدكتور محمد زكى العشماوى فى هذا الحوار بين قيس وليلى (مجنون ليلى):

ليلى : اطرح النار ياقى أنت غاد على خطر
لهب النهار قيس فى كفك الأيمن انتشر

قيس : وذئاب أرق يـا ليل من أهلك الغير
أنت بى ومرغـت فى يدى الناب والظفر

ليلى : ويح قيس تحرقت راحتاه وما شعر

قيس : أنت أججـت فى الحشـا لاعج الشوق فاستعر
ثم تخشـين جمـرة تأكل الجلد والشعر

يرى أن « الحوار الذى جرى فى المناجاة السابقة بين قيس وليلى حوار حافظ على نظام الشعر العربى فى أوزانه وقوافيه ، ولكنه مع ذلك استطاع أن يقترب من لغة الحياة إقترابا يجعلك لا تحس بالوزن والقافية ، ولا نظام القصيدة العربية.

بل هو قادر على أن يجعلك تندمج وتنسى أنك تستمع إلى شعر يخضع القالب =

ثم إن ذلك النشيد يعبر عن تلك الحالة من الاستسلام الصوفى العذب الذى يغرى بإلقاء النفس فى ذلك العالم الغامض الفاتن ، والشاعر فى هذا النشيد لا يتحدث عن الموت المادى الذى كتب فيه مرثياته المعروفة وإنما يتحدث عن ذلك العالم الآخر الذى يمكن أن نسميه بجنة الرومانسيين ، والذى انطلقت فيه سليقة الشاعر الفنية على هواها فحولت القصيدة إلى لوحة متتابعة الصور بعيدا عن تلك اللهجة الخطابية المعادة والحكم المسبوقة التى كان شوقى ينثرها فى مرثياته المعروفة .

ولم يكن الطابع الغنائى أو الجنة الرومانسية وحدها ما يقطع بانضواء شوقى تحت جناح الرومانسيين بل هناك مظهر آخر من مظاهر هذا الجانب الرومانتيكى

خاص . وقد نشأ ذلك فيما يعتقد من قدرة الكاتب على تمثل الموقف وتقمص مشاعر الشخصية بحيث تدفقت عباراته معبرة عن الموقف فى غير تكلف أو التواء ، كما استطاعت موسيقى شوقى أو قل براعة شوقى فى سيطرته على العنصر الموسيقى وقدرته على استخدامه والتأثير به استطاعت هذه البراعة أن تنسيك هى الاخرى أنك أمام شعر موزون مقفى ، على أن نسيانك لهذا الشعر لم يفقده قيمته الفنية التى لا بد وأن تعمل عملها وأن تؤدى وظيفتها فى المسرحية الشعرية ، فعنصر الشعر وإن اقترب من لغة الحياة لا يجوز له أن ينسى واجبه الأول الذى هو رفع الإحساس إلى مستوى الموسيقى لأنه عندئذ سيكون بمثابة العدسة المكبرة أو المركزة التى تعمل على بلورة الموقف وتركيزه عن طريق التصوير الشعرى من ناحية وعن طريق الموسيقى من ناحية أخرى . والشعر المسرحى الجيد هو الذى لا يشعرك أثناء قراءته أو سماعه بهذين العنصرين ، وإنما ينساب اليك تأثيرهما مع الموقف الدرامى انسيابا طبيعيا (دراسات فى أدب المسرح — د . محمد زكى العشماوى ص ١٩٢ ، ١٩٣) .

عند شوقى ذلك هو اقتباسه فكرة الدعوة إلى هجرة المدن والعودة إلى الطبيعة والفرار بعيدا عن حياة المدن المصطنعة وعن مجتمعها المصلوء بالنفاق والدس والمظاهر الكاذبة ، وهو يجرى هذه الدعوة على لسان كليوباترا فى وصيتها لحابى وهيلانه :

ولدى اهجرا القصور فانى قد وجدت النعيم فيها غريبا
ولها ضجة وفيها فضول يرهق الحب واشيا ورقيبا
خليا عنكما المدائن يا ابنى فضوضاؤها تميت القلوبا
ان لى فى سهول طيبة حقلا طيب الماء والهواء خصيبا
غرسته يد الشباب فأضحى وارفا كالشباب حسنا وطيبا
ألف الحب من نواحيه أيكا جمع الطير هاتفا وعجيبا
يسمع البلبل العشيقة فيه وتغنى الأليفة العندليبا
أفق لا يظل إلا محبا وثرى لا يقل إلا حبيبا
اشربا من كرومه واسقياها صاف الحب والهوى المسكوبا
والعبا فى كل ماء غدير تريا الماء الحباب لعيبا
وسلا الورد هل تنفس فى الورد وهل ناسم البعيد القريبا
أدركا لذة الشروق ولما تبلغ الشمس بالحياة الغروبا (١)

وطبيعى أن نجد صوت شوقى فى شىء من هذا الشعر مختنقا بالتقاليد والحيل الكلاسيكية التى أتقن عمره فى إتقانها ، لكن صوته في هذه القصائد يظل على

---

(١) مصرع كليوباترا / أحمد شوقى ص ٩٦.

الرغم من اختناقه ببعض الشيء صوتا جديدا يعبر عن هذه الروح الجديدة التي تسري فيها نفحات الرومانسية مما لابد أن يثير لدينا هذا التساؤل :

ما السر في تأرجح فن شوقي الشعري المسرحي بين الكلاسيكية من ناحية، وبين طغيان الرومانسية في نهاية الأمر ؟

ليس يخاف على مؤرخي الأدب والنقاد أن شوقي قد أعجب بالمسرح الكلاسيكي في فرنسا أثناء القرن السابع عشر (١) ؟ إذ كان الشعراء من أمثال كورني وراسين يتخذون مسرحياتهم من التاريخ ومن أعمال البطولة ، موجهين عنايتهم إلى الملوك والنبلاء غير خائفين في الحياة العادية المألوفة متسامين مرتفعين عن هذه الحياة مترفعين - تبعا لذلك - في لغتهم الشعرية عن اللغة العادية إلى اللغة البلاغية الممتازة ، لهذا اختار شوقي لمآسيه المجال التاريخي كما اتخذ لمسرحياته هدفا أخلاقيا ، متأثرا في كل هذا بالكتاب الكلاسيكيين الفرنسيين السابقين الذين أعجب بهم شوقي ونسج مآسيه على منوالهم فهداه تفكيره أن يشخص حياة ملوك مصريين لمعت في خياله إذ ذاك قصة أنطونيو وكليوباترا لشكسبير ، فذهب يحاول صنعها من جديد ، كما أخذ يخرج من بطن التاريخ (ملوكا ونبلاء آخرين ، إما مصريين ، أو اتصلوا بالتاريخ المصري أو التاريخ العربي فألف «علي بك الكبير» الذي حاول الاستقلال بمصر أثناء الحكم العثماني . كما أخرج قمبيز الملك الفارسي الذي فتح مصر ، وأيضا كانت له مسرحية عنترة ومجنون ليلى وأميرة

---

(١) أنظر المسرحية في شعر شوقي/محمود حامد شوكت ص٦٢ نشر دار الفكر العربي مطبعة المقتطف والمقطم سنة ١٩٤٧ ، وأنظر مسرحيات شوقي/ د . محمد مندور، ص ١٧/ مطبعة نهضة مصر سنة ١٩٥٦ .

الأندلس)(١).

إلا أنه فى هذة المسرحيات التاريخية - ملتزما هدفه القوى الوطنى الأخلاق - كان يسمح لنفسه بتغيير بعض التفصيلات التاريخية ويحور فى بعض الأحداث غير الرئيسية مفسرا إياها تفسيراً يتلاءم مع الهدف الذى يقصد إليه - ومثل هذا التغيير - وان عيب عليه - جائز الفنان - كما يقول الدكتور مندور (٢) - ما دام لا يبدل الحقائق الكبرى ، ولا يزيف الوقائع العامة .

وهنا نجد لزاما علينا التوقف أمام نموذج لإحدى مسرحيات شوقى التى يمكن أن يتمثل فيها الطابع الوطنى والقوى بصورة ربما كانت أكثر وضوحا من غيرها - كما سيتضح من تحليلنا لها - ألا وهى مسرحية مصرع كليوباترا .

وسنستكشف خلالها ملامح البناء الفنى الشعرى المسرحى عند أمير الشعراء .

ولعلنا لا نجانب خطة البحث حين نركز فى اختيارنا على هذه المسرحية بالنظر إلى أنها أثر من آثار مخالطة كتابنا المصريين لما كتب من هذا الفن عند الغربيين .

مصرع كليوباترا

لقد فتن الشعراء والكتاب المسرحيون الأوربيون بشخصية كليوباترا حيث تمثلت فيها حقبة من حقب التاريخ التى تتحول فيها مصائر الدول وينتهى

(١) شوقى شاعر العصر الحديث - د. شوقى ضيف ، ص ١٩٠ ، ١٩١ - ط دار المعارف بمصر سنة ١٩٥٣م.

(٢) مسرحيات شوقى - د. محمد مندور ص ١٢ ، ١٣ ، ١٤ .

فيها الأبطال إلى مصارع الهزيمة أو مشارف المجـــد فكتبوا عنها كثيرا من الروايات والمسرحيات .

وإذا كان المؤرخون الغربيون قد ألحوا على الحديث عن نزواتها وخضوعها لشهواتها الجسدية حتى أضاعت ملكها وساقت بلدها إلى استعمار رومانى طويل فان شوقى يحاول أن يبرر ذلك ويفسره تفسيرا جديدا بعيدا عما ألفناه من تفسيرات الغربيين لسيطرة نزواتها عليها جاعلا منها بطلا قوميا أصيب بلحظات يأس قاتل أدت إلى سقوطه لانتهاء مجده فلجأ إلى الانتحار وهذا الانتحار فى حد ذاته عند شوقى يعد موقفا قوميا جليلا قصدت به كليوباترا تجنيب وطنها مصر عار الهوان لو قدر لملكتها أن تساق أسيرة إلى روما لتتعـــرض هناك « كالسبى على الرجال » (١)

على أن هـذا المعنى القومى ليس يبرز فقط فى انتحارها وإنما يتضح فى تلك القصيـدة التقليدية التى أخذت فيها كليوباترا تحلل مبرراتها القومية التى أملت عليها تصرفها بانسحابها بالأسطول من معركة أكتيوم البحرية تاركة أنطونيو خاذلة إياه رغم أنه كان « حبيبها وأبا صبيتها » ، ومن ضيع العروش فى سبيلها وضحى بألف قطر وقطر وبذلك استحقت فى نظر شوقى أن تكون بنت مصر وملكة مصر .

اسمعى الآن كيف بلائى　　وانظرى كيف فى الشدائد صبرى
أيها السادة اسمعوا خبر الحر　　ب وأمر القتال فيها وأمرى

---

(١) أنظر : من فنون الأدب المسرحية والشعر جـ ١ المسرحية ص ٥٤ — د. عبد القادر القط / دار النهضة العربية / بيروت ط سنة ١٩٧٥

واقتحامى العباب والبحر يطغى ... والجوارى به على الدم تجرى
بين أنطونيو وأكتاف يوم ... عبقرى يسير فى كل عصــر
أخذت فيه كل ذات شراع ... أهبة الحرب واستعدت لشر
لا ترى فى الجبال غير سبوح ... مقبل مدبر مكر مفــر
وترى الفلك فى مطاردة الفلـ ... ـك كنسر أراد نسرا بنسر
وتخال الدخان فى جنبات الجو ... جنحا من ظلمة الليل يسرى
ودوى الرياح فى كل لــج ... هزج الرعد أو صياح الهــزبر
وترى الماء منه عود سرير ... لغريق ، ومنـــه أحشاء قبر
يغسل الجرح شر من غسل الجر ... ح ويأسو من الحياة ويبرى
كنت فى مركبى وبين جنودى ... أزن الحرب والأمور بفكرى
قلت روما تصدعت فترى شطرا ... من القوم فى عداوة شـــطر
بطلاها تقاسما الفلك والجيـ ... ـش وشبا الوغى ببحـــر وبر
وإذا فرق الرعاة اختــلاف ... علموا هارب الذئاب التجرى
فتأملت حالتى مليـــــا ... وتدبرت أمر صحوى وسكرى
وتبينت أن روما إذا زالـ ... ـت عن البحر لم يسد فيه غيرى
كنت فى عاصف سللت شراعى ... منه فانسلت البوارج إثرى
خلصت من رحى القتال وعا ... د يلحق السفن من دمار وأسر
فنسيت الهوى ونصرة أنطنيو ... س حتى غدرته شر غدر
علم الله قد خذلت حبيبى ... وأبا صبيتى وعونى وذخرى
والذى ضيع العروش وضحى ... فى سبيلى بألف قطر وقطر
موقف يعجب العلا كنت فيه ... بنت مصر وكنت ملكة مصر (١)

---

(١) مصرع كليوباترا / أحمد شوقى ، ص ١٥ ، ١٦ م

فهذا حديث ذو طابع بلاغى غنائى ، انساق فيه شوقى وراء الصور البيانية دون مبرر نفسى مقنع ينبع من سياق الحدث الرئيسى مثل تشبيه السفن بالجياد فى إقبالها وإدبارها وكرها وفرها وبالنسور المقاتلة ، وغير ذلك من الصور التى توحى بأن شوقى هو الذى يحكى بلسان كليوباترا . ذلك أن الصور البيانية الشوقية ليست موظفة دراميا فى هذا الموقف فهى أشبه بالسرد الخبرى على طريقة الرومانسيين (فالرومانتيكى يتخذ الشخصيات قناعا لعرض عناصر شخصية وشرح قضاياه ـ فالدراما الرومانتيكية ـ مثل قصائد الشعر الغنائية ـ كانت مجالا فسيحا لظهور مؤلفيها أمام الجمهور) (١)

وليس بغافل عن شوقى ـ هنا أيضا فى هذا المونولوج الغنائى لكليوباترا ما هو معروف عن نفر من شعراء المسرح الكلاسيكى الفرنسى ـ ككورنى ـ من تغليب للإرادة والواجب على أهواء النفس وعواطفها فى العرض السابق للبطولة الفذة والتضحية التى تتسم بصورة خلقية كريمة ، فبرر شوقى خذلان كليوباترا لانطونيو بسبب حبها لمصر .

ولكن هذا التبرير الأخلاقى ـ الذى يتناسب وقيم شوقى كرجل شرقى ـ لم يكن نابعاً هو الآخر من كليوباترا كشخصية مسرحية تحركها أحداث يسوقها المؤلف ويجعلها تتفاعل تأثيرا وتأثرا لتطوير الفعل المسرحى بلوغا به إلى الهدف القوى بأسلوب درامى .

( ) الرومانتيكية / د محمد غنيمى هلال ص ١٧٣ / مكتبة نهضة مصر بالفجالة / الطبعة الأولى

ويرتبط بهذا الموقف الغنائى - فى انطلاقه السردى* وفى تعبيره عن قيم أخلاقية - يرتبط بما عرف عن محاولة شوقى إرضاء جمهوره المصرى بقطع غنائية تحرك فيه الروح الشرقية ، تماما كما كان يفعل مسرح الشيخ سلامه حجازى فى تلك الأيام الحافلة بالصراعات الوطنية كما سيتضح لنا .

ومن عادة معظم المؤلفين للمسرحية التقليدية أن يمهدوا لظهور البطـل منذ اللحظات الأولى للمسرحية بحديث بعض الشخصيات الثانوية عنه بالاشارة إلى بعض الأحداث التى يوشك المشاهد أن يراه متحركا فى مجالهـا ، بل إن المؤلف

(*) يتفق معظم النقاد ومؤرخى الأدب المعاصرين على تلك الحقيقة الغنائيـة الواضحة فى مسرحيات شوقى :

فالدكتور شوقى ضيف يقول : كان شوقى يكتب مناظر الفصـل فى شكل قطع غنائية بدون ملاحظة المتحاورين ، وحين نطلع على بعض مسودات مسرحياته يتكشف لنا أنه عدل هذه القطع الغنائية المفككة بوضع قطع أخرى فيما بينهما حتى يمكن وصلها فى شكل حوارى وفى ذلك دليل قاطع على أن شوقى شغـل وخاصة فى مآسيه من مثل « مجنون ليلى » بالغناء عن التمثيل .

(أنظر شوقى شاعر العصر الحديث - د شوقى ضيف ص١٨٩ ، ٦٩ ، ص ٧٠ سنة ١٩٥٣) .

والأستاذ محمود تيمور يقول مؤيدا رأى د شوقى ضيف السابق ... (عما عرف عن شوقى فى تأليف مسرحياته أنه كان يدير الموضوع فى رأسـه بصورة شاملة ، ويتمثل المواقف منفصلا بعضها عن بعض ، ويعكف على كل موقف فينظم ما يصوره به ، ثم يجمع هذا الشتات ، ويربط بين أوصاله بما يتيسر له . وهذا المنهج غير مأمون فى الوفاء بالوحدة والتسلسل فى البناء المسرحى الفنى (أنظـر مجلة المجلة عدد ٦٣ - أبريل سنة ١٩٦٢ ص ٣٤ - عن محاضرة القيت برابطة الأدب الحديث يوم الثلاثاء ٢٠ مارس سنة ١٩٦٢) .

ليستخدم بعض هذه الشخصيات الثانوية كى تعبر من قريب أو من بعيد عن مجال هذا الحدث ، وهو عندنا هنا فى مصرع كليوباترا – كما أراد شوقى – مجال قوى .

فهذا « حابى » ليسخر من « زينون » أمين المكتبة لأن الأخير كان فيما يبدو قد وقع فى حب كليوباترا ، وصرح بهواه الخفى سريعا :

حابى – أفق زينون واصح من الغوانى أبعد الشيب تخدعك النساء ؟

زينون – أتعلم ياغلام على « عشقا ؟

حابى – دع الانكار قد برح الخفاء

... ...

... ...

زينون –

إلهى قد فضحت وضل شيبى وضاعت حكمتى وخبا الذكاء
صدقت بنى ، بى داء دخيل وليس إلى الدواء لى اهتداء
على تلوت الأفعى ، فهل لى من الأفعى ونكرتها نجاء
أرى ولها ، وأحسبه جنونا كسابة على الكبر القضاء

وينتهز حابى فرصة تصريح « زينون » اليائس فيثير غيرة أمين المكتبة العاطفية أول الأمر ، ثم يتدسس من هذه الاثارة العاطفية إلى استثارة نخوته القومية ، وطالبا منه فى نهاية الأمر الانضمام إلى جماعة الشباب من أمثاله فى الكفاح الشعبى :

حابى -

وتمطى حين ألقاها ابتساما وأنطونيوس يعطى مايشاء
صباحها مغازلة وصيد وللأقداح والقبل المساء
أترضى أن يكون سرير مصر قوائمه الدعارة والبغاء
أنهدم أمة للشيد فردا على أنقاضها ؟ بئس البناء
... ...
... ...
تعال إلى جماعتنا فإنا جنود الحق يجمعنا لواء
شباب نحن يعوزنا شيوخ بهم فى المدلهمة يستضاء

فلا يملك زينون أمام هذا الشاب الصريح إلا أن يعلن تملصه من زلة الشيوخ حين يقعون فى الهوى الأحمق منضما إلى صفوف الفتية المناضلين :

كفى ، إنى نفضت يدى منها ومزق عن بصيرتى الغشاء

والحق أن شوقى غالبا ما يستخدم الشخصيات الثانوية من خلال قصته الثانوية وقصة حابى وهيلانه ، - التى هى من آثار مخالطته رومانسية شيكسبير فى مسرحه [1]- يستخدمها لكى تروى أخبار الصراع الذى كان يجب أن يدور فى نفسى أنطونيو وكليوباترا بطلى المسرحية .

فبدل رؤيتنا صراعا داخليا فى نفس أنطونيو ينبىء بتخاذل إرادته وبطولته

---

(١) أنظر « من فنون الأدب العربى » الفن التمثيلى — ١ — (المسرح) ص ٨٤ د. محمد مندور دار المعارف سنة ١٩٥٩ .

أمام اشتهاله جسد كليوباترا نرى حابى يسرد نيابة عن أنطونيو قصة هذا الصراع :

أنطونيو منا بأقرب ممكنة يدعو من الرومان من يختار
ويعد أحبته ليوم حاسم فى البر يغسل عنه فيه العار
ويكون ميدان الرحى ومدارها تلك التلال وهذه الأسوار
فهناك خاتمة الصراع وموقف إما الدمار به وإما العار

ولأن الصراع فى شخصيات شوقى الرئيسية صراع معبر عنه بطريقة سردية خارج نطاقها النفسى وليس صراعا دراميا فان الجمود يسيطر على شخصيتيهما ويصبحان مستقبلين للأحداث لا صانعين لها ويصبح صراعهما فى أغلب المواقف (ردود أفعال) تبدو فى تعليقات غنائية رومانسية (*) بعد انقضاء فرصة الصراع الحقيقى فى مواجهة الأزمة .

ولكن هذه الشخصيات الرومانسية هى التى يتوقع منها باستخدام الشعر

(*) ولعل هذه الرومانسية هى المسئولة عن غيبة بعض الشخصيات عن الواقع بحيث تبدو غير مقنعة دراميا مثل قيس فى مجنون ليلى أو آمال فى على بك الكبير أو شخصية نتيتياس ذاتها فى مسرحية قمبيز . فكل من هذه الشخصيات يستبد بها هوى جامح أو فكرة ثابتة ، بحيث لا يستطاع تبرير تصرفاتها إلا من خلال هذا الهدف أو تلك الفكرة . وهذا أيضا هو أحد ملامح المسرحية الرومانتيكية العامة .

(أنظر مجلة « المجلة » عدد خاص عن (أحمد شوقى) ديسمبر سنة ١٩٦٨ ص ٦٠ ، ٦١) .

الفنانّ على يد شوقى أن تنقل آراءه فى مجتمعه وفى آفاقه وقضاياه التى عاصرها من خلال مسرحياته على نحو ما هو مألوف فى الأدب المسرحى الغربى وبخاصة لدى الرومانسيين ـ كما أسلفنا ـ لقد عاش شوقى فى فترة احتلال لمصر والبلاد العربية وطغيان النشاط الأجنبى فى داخل البلاد ، وإقرار إمتيازات للدخلاء على أهل الوطن ، مع تحكم جبروت الفرد فى حقوق الشعب ، واغتصاب أسرة ملكية طاغية لتلك الحقوق ، لقد ضاق بمأساة الشعب فى مستواها السياسى الأعلى ذلك أن مصر خرجت من ثورة سنة ١٩١٩ ببعض المكاسب وخطت فى سبيل حريتها بعض الخطوات فقد اضطرت بريطانيا إلى إعلان تصريح ٢٨ فبراير سنة ١٩٢٢ الذى نص على إلغاء الحماية المفروضة على البلاد ، ثم أعلن الاستقلال ، وصدر الدستور فسجل أن جميع السلطات مصدرها الأمة ، كما قرر حق الأمة فى حكم نفسها وحقها فى أن يكون لها برلمان يمثل إرادتها . ثم أجريت الانتخابات وفاز بالأغلبية حزب الوفد ، الذى كان يمثل العناصر الوطنية حينذاك ، فأسند إلى رئيسه سعد زغلول تأليف الوزارة ، ثم افتتح البرلمان(١) وبدأت البلاد تستشعر الحرية والسيادة ، وتأمل أن تمضى فى طريق النصر محافظة على حقوقها بالدستور معلنة إرادتها (بالبرلمان) محققة لتلك الإرادة بالحكومة الوطنية .

غير أن هذا الأمل لم يعش طويلا ، فقد تآمر القصر والانجليز على استقلال مصر الوليد ، وعلى دستورها الذى لم يجف مداده ، وعلى برلمانها الذى لم تطو أعلام الاحتفال به . أما القصر ، فكان يرى أن الدستور منحة منه ، وأن السلطة العليا فى البلاد يجب أن تكون له (٢) . وأما الانجليز فكانوا يريدون للاستقلال

---

(١) « فى أعقاب الثورة المصرية » ج ١ ص ٣٩ ومابعدها .

(٢) أنظر المصدر السابق ج٢ ص ٣٧ وما بعدها إلى ص ٢٤٢ .

أن يكون شكلا لا مضمونا ، وللدستور أن يكون ملهاة تحول النضال الوطنى ضدهم إلى صراع سياسى على الحكم . كما كانوا يريدون من البرلمان أن يخرج سياسيين أمعات ، يربطون بلادهم ببريطانيا ربطا توثقه جمهرة الأصوات [١]. وقد ساعد بعض زعماء ثورة سنة ١٩١٩ على نجاح هذه المؤامرة ، وذلك بتعلقهم بالحكم وميلهم إلى السلطة وتمكينهم للأهواء الشخصية والمكاسب الذاتية وقد استغل كل من القصر والانجليز هذا الضعف فى نفوس هؤلاء الزعماء ، فوجهوا الضربات إلى الاستقلال والدستور والحكم الوطنى ، بل إلى هؤلاء الزعماء أنفسهم ، حيث ضربوا بعضهم البعض ، وأحالوا طاقاتهم الوطنية النضالية ، إلى خصومات حزبية نفعية . وهكذا أصبح القصر والانجليز والزعامات المنحرفة فى فى جانب العدوان على الحرية والدستور وأصبحت القوى الوطنية ـ تقودها بعض الزعامات المخلصة ـ فى جانب الدفاع عن الحرية والدستور ومكاسب ثورة سنة ١٩١٩ على وجه العموم .

هكذا كان الواقع المصرى السياسى حين كتب شوقى مسرحيته (مصرع كليوباترا) سنة ١٩٢٧ متناولا (فترة ضعف تاريخية مصرية مماثلة لواقعه المصرى السياسى آنذاك قاصدا بهذه المسرحية تصوير واقع عصره مؤكدا قضايا الشعب المصرى اجتماعيا وسياسيا لو استكمل الشعب وعيه)[٢].

وهو يعيب على الشعب تخاذله وانصياعه ، ولم يكن يقصد التعالى عليه أو الحط من شأنه ، وإنما كان يعيب عليه ضعف وعيه منبها إياه بطريق غير

---

(١) أنظر : Allenby in Egypt : Viscount Wavel p. 104.

(٢) فى النقد المسرحى / د. محمد غنيمى هلال ص ٩٤/دار النهضة العربية سنة ١٩٦٥.

مباشر إلى اتخاذ موقف إيجابي من الأحداث المعاصرة آنذاك ، إسمع ما قاله حابي (ومن الشعب المصرى كما أراده شوقى) وهو يعرض بالشعب المصرى حين يقول لديون : ـ

حابي : اسمع الشعب ديون كيف يوحون إليه
ملأ الجو هتافا بحياتي قاتليه
أثر البهتان فيه وانطلى الزور عليه
ياله من ببغاء عقله في أذنيه (١)

وواضح من هذا الشعر ، ومن الموقف الذى قيل فيه ـ وهو موقف هتاف البعض وتغنيهم بالانتصار المزعوم فى معركة أكتيوم ـ واضح أن المؤلف قد أراد به تجسيم تضليل بعض الحكام السابقين وانخداع بعض طوائف الشعب الطيب بهذا التضليل فهؤلاء الحكام السابقون , يوحون إليه ، وهو قد (أثر البهتان فيه) . فالبهتان بهتان من أوحوا فضللوا ، ثم هو قد (انطلى الزور عليه) والمزورون هم هؤلاء الحكام من غير شك والشعب المسكين ليس إلا ضحية لهذا الزور . وأما قوله : (ياله من ببغاء عقله فى أذنيه) فلا يعد والتنبيه بحدة إلى عيب إجتماعى ، هو الكلف بالسماع ، والانخداع بالمسموع ، والوقوع فى شرك الدعايات المضلله . وعدم التروى وإعمال العقل فى بعض الأمور . فليس هـذا الكلام سبا ولا تعريضا ، وإنما هو نصح وإرشاد وتوجيه وتنبيه وكل ما فيه بعد ذلك الحدة أو بعض الخشونة ، وهكذا لا تعدو هذه الأبيات وأمثالها أن تكون تجسيما لعيوب بعض الحكام السابقين وفسادهم وتصويرا لوقوع الشعب ـ

---

(١) مصرع كليوباترا ص ٣

أو بعض طوائفه ـ ضحية لهؤلاء الحكام . وقد يضيف مثل هذا الشعر إلى ذلك تنبيه الشعب بحدة إلى بعض مواطن الضعف فيه ، حتى يبرأ من عيوبه ويصلح من أمره . ويؤكد هذا مانعرف من أن شوقى قد قال مثل هذا الكلام فى فترة الصراع أيام التطاحن الحزبى ولعب الحكام والزعماء بعقول الجماهير ، فهو قد أراد أن يتخذ من مسرحيته التاريخية منفذا لنقد بعض الأوضاع السياسية ، وسبيلا لتنبيه الشعب ـ المضلل حينذاك ـ إلى اليقظة والحيطة والتبصر وعدم الانخداع بما يذاع من أقوال كان يروجها حكام تلك العهود (١) .

وهكذا رأينا شوقى ـ مسرحيا رومانسيا ـ يوظف الشعر الغنائى لبث نقده السياسى وإن يكن قد ضحى بالصراع الدرامى الذى يدور داخل شخصياته الرئيسية فى سبيل تحقيق هدفه السابق .

---

(١) أنظر « فى النقد المسرحى » د. غنيمى هلال ص ١٠١ وشوقى فى مسرحية « على بك الكبير » يشير أيضا إلى سيطرة المتراثين المفسدين من الحكام على القلة العاملة المجدة ، فى صورة أقرب إلى الطابع الغنائى ـ الذى كثيرا ما ورد فى قصائده الطوال ـ وذلك على لسان على بك الكبير فى حواره مع مراد :

على : إذا فسد الخلق فى أمة فقل كل شىء لهم قد فسد
وصاحبكم ذهبت نفسه فكل عنايته بالجسد
يحب النساء ويهوى الطعام ويبنى القصور ويقنى الولد
إذا قام بان إلى غاية تعثر بالهادم المجتهد
وأولع بالعصبة العاملين رجالا كسالى منوا بالحسد
فلم يروا أحدهم همة وفضلا لآخر إلا حقد

(المسرحية ص ١٢٠ ؛ ١٢١)

ولكن هل أتبع تلك التضحية السابقة للصراع فى الشخوص الرئيسية بالتضحية بنفس هذا العنصر الدرامى الهام فى شخصياته الثانوية ؟

من المعلوم أن الرومانسيين عندما هاجروا الأصول والقواعد الكلاسيكية لم يستطيعوا أن يخرجوا خروجا تاما على وحدة الموضوع وهم إذا كانوا قد وجدوا عند شيكسبير موضوعات ثانوية فى المسرحية الواحدة فإن هذه القصص الثانوية لابد لها من أن تسير موازية للموضوع الأصلى مسهمة فى إبراز النواحى النفسية لشخصيات الرئيسية محققة ما أطلق عليه الرومانسيون بوحدة الأثر العام (١)

ولو رجعنا إلى مصرع كليوباترا لاكتشفنا أن قصة « حابى وهيلانة » هى الموضوع الثانوى الذى أراد فيه شوقى خلق صراع ناجح ذى هدف واحد. فقد استطاعت الوصيفة هيلانه ـ كما يقول الدكتور القط ـ أن تقنع فتاها الثائر بوطنية سيدتها وأن تحول مشاعر البغضاء فى نفسه نحوها إلى شىء من الإعجاب والولاء (٢) .

ولقد انتهى ذلك بشوقى ـ فى رأينا ـ إلى أن ينحرف بهذه الشخصية الشابة المتحمسة (٣) كما عرفناها فى أول المسرحية منتقدة تصرفات الملكة فى حديثه مع

(١) فنون الأدب العربى / المسرح / د. محمد مندور ص ٨٤ .

(٢) من فنون الأدب / المسرحية — والشعر — (١)المسرحية /د.عبدالقادر القط ، ص ٧٩ .

(٣) ومن شعره أيضاً فى تحمسه لرفض أن يكون مثله من الوطنيه العربة فى أيدى الأجانب من مثل هذه الرومية كليوباترا أو هذين الدخيلين أنطـــونيو وأكتافيوس :

زينون — فيقلبها فجأة فى آخر المسرحية — دون مبرر درامى مقنع اللهم إلا للمصلحة الشخصية الخاصة بقلبه ، واستقراره المادى فيقنع بعطاء الملكة مكتفيا من القضية بهيلانه والضيعة التى نالها فى الصعيد :

تعالى نحى فى الحقل مع الطـــير كما تحيا
على الحب هيـــلا نة فالحب هو الدنيا
أبى دونك باركـــا وإن شئت فشاركنا(١)

إنه ليخيل إلى أن الهدف السياسى الواضح الذى سيطر على لا واعـية شوقى الشعرية حين حول قسرا - أى دون مراحل درامية مقنعة لتحولها - شخصية حابى من وطنى الى خانع راض بالبلهنية الممنوحة له زوجا وضيعة ، شوقى قد أراد بذلك إيلام زعماء مصر آنذاك الذين يبدأون متحمسين وطنيا ثم ينقلب بهم الأمر حلاًنا خانعين.

هذا والمتأمل لشخصيات شوقى الوطنية فى مسرحيات قومية وطنيـة أخرى ولتكن قمبيز - على سبيل المثال - سيتبين له هـذا الانكسار المفاجىء من أجل مصالح شخصية ممثلا فى بطل المسرحية أو بطلتها .

فى هــذه المسرحية (قمبيز) يقدم لنـا شوقى « نتيتيـاس » مثالا التضحية

فدينا الوطن الغالى بالجنـس وبالدين
ولم نصبر على حكم لرومية ملعــون
ولسنا حوب أكتاف ولسنا حوب أنطون
ولا نخضــع لليأس ولا نخدع باللين

(١) مصرع كليوباترا ، ص ١٠٨

والفداء فهى تقبل ـ مضحية بنفسها ـ أن تزف إلى قبيز بدلا من « نفريت » كثمن لعدم غزو « قبيز » لمصر بجيش لهام : ـ

جئت أفدى وطنى من سيف قمبيز وناره
جئت أفدى وطنى من دنس الفتح وعاره(١)

فبرغم ما فى هذه الشخصية من الحيوية والحماسة والوطنية فى مواصلة المقاومة الشعبية عقب غزو قبيز لمصر : ممثلا فى قولها : ـ

والآن إلى طيبة والصعيد لحشر الرماة وحشد الجنود
وقهر العدو وإرغامه وقذف المغير وراء الحدود

برغم ذلك فإن صفة الفداء غير مقنعة دراميا فى « نتيتاس » لأنها ابنة الملك المقتول وهذا يمشفعها الضياع وفاشلة فى حبها « لتاسو » وهذا يمشفعها اليأس من ناحية أخرى ـ فهى بناء على ما سبق لا تجد متنفسا لضيقها إلا بهجر وطنها إذ تقول : ـ

جهد الهوى وان غدر
ومن هجرت وطنى لأجله حين هجر (٢)

ولعلنا نتساءل عن السبب الذى يجعل شوقى ينحرف بشخصياته الوطنية عن مسارها الدرامى الأصلى ، ويقلل من إحساسنا بصدق وطنيتها ؟

إنه الهدف السياسى القومى الواضح الذى كنا بصدد الحديث عنه فى مصرع

---

(١) مسرحية قبيز ص ١٣ .
(٢) « ص ٥٦ .

كليوباترا متمثلا فى شخصية حابى ، فهو ـ أى شوقى ـ قد حمل على مفاسد الحكم فى عصره محاولا إستنهاض الهمم المريضة فيما بث من آراء وطنية جريئة تمس قضايا عصره الوطنية ، ولكن شوقى كان محاذرا فى بعض آرائه الوطنية حتى لا يصل إلى درجة الثورة على القصر ـ صاحب الفضل عليه ـ وعلى مفاسد الحكم ، فهو حقيقة دعا إلى تحرير البلاد عن طريق الإصلاح بشعر غنائى فقط لا يبلغ حد الثورة إنما هو أسلوب مهادن مقارب لما عرفناه فيما بعد عند مسرح الريحانى الكوميدى الذى يؤلم الأغنياء الرأسماليين محاولا إضحاك الطبقات الشعبية منهم عاقدا مصالحة بين هذه الطبقات الكادحة والأخرى الارستقراطية بما لا يسمح لأية سلطة ـ وكانت هى القصر والانجليز معا أيام شوقى والريحانى ـ أن تحس فى هذه المسرحيات نوعا من التهجم عليها .

وعلى ذكر كوميديا الريحانى تحضرنا هنا فى مسرح شوقى القومى والوطنى ما سبق أن قلناه من تأثره بمسرح شيكسبير وكيف أن عنصر المخالطة بين شوقى وشيكسبير فى مصرع كليوباترا كان لابد له أن ينتج ـ على عادة الرومانسيين ـ مزجا بين الأسى والضحك [1] بالإضافة إلى تأثر شوقى بما ساد بيئته المصرية آنذاك من الفصول الكوميدية الشعبية الضاحكة .

وما المضحك « انشو » فى مصرع كليوباترا إلا تلك الشخصية « الفرفورية » الذكية التى تفهم ما يجول بالنفوس يتجلى ذلك فى إكمالها الكلام لبعض الشخصيات كاشفا بذلك عن ضميرها .

فحين يشاهد « انشو » انطونيو داعيا « كليوباترا » إلى نسيان ما حدث منها فى موقعة أكتيوم والاندماج ثانية فى بلهنية الحب قائلا : ـ

---

(١) مسرحيات شوقى / د . محمد مندور ص ١٦ ، ص ١٧ .

أنطونيو : كليوباترا بحبيك | من التأنيب خلينا
لقد سقت وقوادى | إليك النصر فاجزينا
مرى بالكأس والطاس | وبالندمان يسقينا
وبالقصف وبالعزف | وحذاق المغنينا
وما طيب ألوانا | وما طاب رياحينا
وقولى الشعر حلويا | كما كنت تولينا
وأوحيه إلى شاديك | يلقيه فيشجينا
غدا نستأنف الحرب | ونطويه ميادينا

حين يبلغ أنطونيو هذا القول عن استئناف القتال ـ مع أنه تركه كما علمنا دون أن يلقى أكتاف وإنما أكتفى بطرد جند الرومان ـ حين يبلغ هذه الأمنية يعلق « انشو » ساخرا

انشو : ونغشاها عنادير | ونلقاها مجانينا (١)

وهو قول يحمل بسخرية عميقة من أنطونيو ورجاله اللاهين فى مصر الذين لا يفيقون من سكرهم وعربدتهم ومتضمن فيه معنى « هل تجيدون فعلا الحرب وأنتم على هذه الصورة المخمورة ؟ » .

وإن « شوقى » يلقب « انشو » بمضحك الملك ولكنه خلال الحوار الشعرى فى المسرحية يظهر ممثلا للشعب المصرى المضيع فى تلك الأيام الذى أصبح يتخذ من يأسه وتهالكه على الاستمتاع بالحياة مذهبا ينسيه ما فيه من فساد سياسى فى حقيقة الأمر ، فهو يسخر من « زينون » صاحب مذهب الحكمة عند اليونان ـ

---

(١) مصرع كليوباترا ـ أحمد شوقى ص ٣٢ .

والمشرف على المكتبة فى عهد كليوباترا ويتخذ لنفسه مذهبا أبيقوريا إلى حد ما حين يقول ساخرا بعلم زينون صاحب المكتبة وكتبه قائلا : ـ

إذا ما نفقت ومات الحما ر أبينك فرق وبين الحمار ؟ (١)

(١) مصرع كليوباترا / أحمد شوقى ص ١٨ .

وتبدو ملامح الكوميديا الشعبية فى مسرحية « عنترة » التى توشك أن تكون فى كثير من مشاهدها ـ وبخاصة فى مشاهد إبداء شجاعة عنترة بشكل مسرف ـ توشك أن تكون كوميديا شعبية .

ففى أحد المشاهد يختبىء عبدان قويان مأجوران لعنترة كى يقتلاه ، فيراهما عنترة بعينين (فى قفاه) كما يقول شوقى إذ يصرخ عنترة فيهما : ـ

حذار يا وغد حذار يا لكع
الليث لا يقتله الكلب فدع
قد وقعت من يده وقد وقع

فيقع القوس من يد العبد رعبا ، ثم يخر ميتا إلى الأرض، ويفر العبد الآخر، ويقول عنترة فى هدوء لحبيبته :

قد كان لا بد أن أراه للَيث عينان فى قفاه
سيرى ، أنظرى ، مات ورب الكعبة
زجرة الليث المصور صعبه

ويبدو هذا الجانب الفكاهى من الكوميديا الشعبية فى مسرحية مجنون ليلى حين تحاول العجوز إغراء الفتية بجمالها زاعمة أن بعض الناس حاول إغراءها مضيفا عليها صفات من الحسن ليست فيها ، والفتية يعابثونها ويسخرون منها تماما فى أسلوب أشبه بأسلوب « القافية » فى مسرحنا الشعبى الأول سنراه ينمو عندشوقى فى مسرحيته الكوميدية الاجتماعية الوحيدة التى تقارب النضج « الست هدى » .

هذه المشوقات الفرفورية التى هى ملمح لامتداد بعض مؤثرات المسرحية الكوميدية الشعبية ، وبما أضافه شوقى اليها من مشوقات أخرى كوضوعات الحب الثانوية التى رأينا أمثلة لها فى مصرع كليوباترا بين حابى وهيلانه ، وفى قمبيز بين « تاسو ونتيتياس بأسلوب شبه درامى لا يكاد يبلغ اقتدار شكسبير — الذى لابد أن يكون قد قرأه شوقى — فى تضمينه الاحداث الفرعية لتعميق مفهوم الحدث الدرامى الأساسى وكذلك ما عرف عن شوقى من أنه شــاعر قومى يكلف بالحفاظ على المشاعر القومية جميعا على تناقضها الشديد حيث هو مضطر إلى الدفاع عن الملكية وعن الشعب ، عن المستغل وضحية الاستغلال بوصفه شاعر العروبة

كل هذه الاضداد المتزاحمة ، ناهيك بعقبة العقبات الممثلة فى الشعر التقليـدى المعتمد على وحدة البيت وعدم تجاوبها وسيلة لكتابة الدراما الشعرية * كلها قد اخلت بوحدة العمل المسرحى الشعرى عند شوقى فى مسرحياته الوطنية أو القومية فبدت كوحدات مستقلة لا تتفاعل بالضرورة تفاعلا عضويا حتى قال

* - يرى كثير من النقاد والمتخصصين فى دراسة إيقاعات العروض العربى أن الشعر العربى القديم المحكوم بنظام التقفية والتفعيلة الملتزم بقافية موحدة المتشبث برتابة تفعيلية فى كل بيت مفرد ، هذه الايقاعات يرونها أكثر صلاحية الشعر الغنائى المحتاج إلى النغمية أو التوقيع الموسيقى بينما نجد أن الحوار التمثيلى أحوج ما يكون إلى عدم التقيد بوحدة القافية ، وعدم التقيد بالتفعيلة الواحدة .

وهذا من شأنه إطلاق سراح الشاعر المسرحى ليعبر عن داخله بحرية أكبر ، وعن المواقف الدرامية المعقدة بمرونة أكبر ، لذلك فهم فى الغرب يستخدمون فى الشعر التمثيلى ما يمكن تسميته بالشعر المرسل . وهو بحر يمتــاز بالتدفق والتدرج ، فيمنح الشاعر حرية أكبر فى التعبير ، ولا يكاد القــارىء يحس بالتدرج فى مقاطعه فضلا عن اراحته الشاعر والقارىء سويا من الارتطام الدائم بالقافية الموحدة .

نفر يعتد برأيه من النقاد ، إنه لم يضف شيئا ذا بال لتلك المسرحيات ، بل نحس أنها تكاد تكون أحداثا اختير الشعر الغنائي لروايتها ، وكان من الممكن للنثر أن يكون أداتها دون فقدان المسرحية — كبناء درامي — شيئا كثيرا[1] .

لقد دفع هذا التزاحم السابق في حشد كل ما أمكن من عناصر مشوقة وأخرى غنائية في مسرحيات شوقي الشعرية — دفع ناقدا ذا حساسية شعرية وعشق لشعر أمير الشعراء إلى أن يعرفنا بأن شوقي — لادراكه هذه الحقيقة الغنائية الغالبة على شعره في صورة تكاد تخل بالمفهوم الدرامي قد اتخذ مهندسا دراميا يتناول تلك القصائد الغنائية الطوال ويحاول جاهدا توزيعها على ألسنة الشخوص المسرحية حتى يعمل على إذابتها وتشعب أبياتها لتكون النسيج الدرامي المتداخل الموحد[2] .

(١) بل يذهب نفس الناقد (د . على الراعى) إلى أن شوقي حينما سعى إلى إدراج الأغنية والمواقف الملحنة في مسرحيته « على بك الكبير » ووضعها تحت تصرف اللجنة العليا لمؤتمر الموسيقا الشرقية لتعرض على حضرات المؤتمرين ضمن ما يعرض عليهم من النماذج عن جهود مصر الحديثة في الفنون الثلاثة « التأليف القصصي ، والتمثيل والتلحين » كما جاء في تقديم شوقي القصير لتلك المسرحية ، شوقي قد كان يرمى — وفقا لما سبق — إلى أن يصبح مسرحه الشعرى لونا من ألوان ما يسمى اليوم بالمسرح الشامل الذى يعتمد على وحدة الفنون ركيزة له ، ولا يقتصر على الكلمة ، بل يضيف إليها الرقص والموسيقا والغناء .
(أنظر « الهلال » عدد خاص عن شوقي رقم ١ ٧ السنة السادسة والسبعين / نوفمبر سنة ١٩٦٨ ص ١٢٠ ، ١٢١) .

(٢) أنظر زعماء وفنانون وادباء / كامل الشناوى / دار المعارف سنة ١٩٧٢ ص ٨٩ و ٩٣) حيث يقول : لقد استعان شوقي فعلا في بناء مسرحياته بمهندس فنى ، هذا المهندس ليس شاعرا ، ولا ممثلا ولا مخرجا مسرحيا ، ولكنه طبيب ، هوايته الشعر والمسرح.....إن تصميم المسرحيات واساسها وفكرتها ، ومادتها الشعرية قام بها شوقي ، وكل ما صنعه =

السث هدى

إلا أن شوقى بعد أن استحصد فى ميدان الشعر المسرحى نراه يقل عنده الاسترسال الغنائى فى مسرحيته الاجتماعية الكوميدية (الست هدى) ففيها لن نجد ذلك الحوار الطويل الشبيه بالقصيدة المتحدة فى البحر والقافية ، وإنما نلمس مرونة قوية جدا فى إدارته وتلويع بحوره وأوزانه تبعا لموضوع الحديث أو اختلاف العاطفة[1] . يقول عبد المنعم المحامى فى « الست هدى » وكان زوجها التاسع وهو فى حالة سكر لاعنا لها سابا :

هدى ، ضلال أين أنت قردة ؟ أين العجوز ؟ أين جدتى هدى ؟
هدى عجوز النحس ، أنت ياهدى خطوطك الوحل وكحلك العمى
أين مضيت يومتى ؟ أين ذهبت خفتى ؟
خداك حفدعتان قد أسنتا وأذناك عقربان من قنا
وحاجباك والخطوط فيهما كدودتين اكتنفتا من الدمسا
وبين عينيك نفار وجفا عين هناك خاصمت عينا هنا[2]

=المهندس هو أنه أعاد النظر فى الحوار ، وفى ترتيب الفصول . وتولى تنسيق الاطار الفنى الذى ظهرت فيه المسرحيات ... إنه الدكتور سعيد عبده »

* وكلام كامل الشناوى يوافق ماقال به ، شوقى ضيف ، محمود تيمور ، ويؤكده النظر العميق فى مسرحيات شوقى .

(١) وفى هذا يعد شوقى رائدا لكل من جاء بعده خاصة من كتاب المسرحية الشعرية المعاصرين كعبد الرحمن الشرقاوى وصلاح عبد الصبور ، ومن هذه المرونة فى الحوار على سبيل المثال قول النساء وهن يأتمرن بأمر الست هدى ضاربات زوجها المحامى عبد المنعم :

اضربنه حتى يقع
اضربنه خذ يا لكع
كيف ترى ؟ أين الوجع ؟ (المسرحية ص ٥٤) .

(٢) « الست هدى » أحمد شوقى / تقديم أحمد زكى صفحات ٢٤ ، ٢٥ ، ٢٧ ، ٢٨

ولعل هذه المقدرة فى التناول الشعرى للحوار تبدو فى مراعاة شوقى طبيعة موقف هذا المخمور حين يضطرب لسانه فيطول حديثه حينا ويقصر حينا ومن هنا جاء اختلاف الوزن فى البيت الثالث عن البيتين السابقين. ثم هناك الخلط فى الحديث الذى يتلاعب بألفاظ عبد المنعم فيجمله يقول « هـدى » ثم « ضلال » وذلك لإحداث الأثر الكوميدى الذى حاول شوقى أن يستعرض فيه شعره المسرحى بنجاح كبير خصص له تلك المسرحية الاجتماعيه التى هى أشبه بالكوميديا الانتقادية من ذلك النوع الذى عرف باسم كوميديا السلوك[1].

فماذا ياترى كان الدافع لشوقى لتناول مثل هذا الموضوع الاجتماعى الساخر بعد تناوله موضوعات تاريخية سياسية جادة؟ ، وهل لعنصر المخالطة بأوروبا الذى سبق التنويه عنه فى تكوين أمشاج بدايات مسرحنا المصرى ، هل لعنصر المخالطة ذلك يد فى تأثر شوقى - متناولا هذا الموضوع — بكتاب مسرحيين سبقوه إليه أم هو صاحبه الاول ؟

---

(١) الملهاة السلوكية — ملهاة السلوك Comedy of Manners (معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية د . ابراهيم حماده ص ٢٨٨ تحت رقم ٥٢٥) ..."... تقوم المسرحية السلوكية على التدسيس ، سرعة الخاطر الفنوى ، العلاقات الغرامية الغـير الشرعية وانتقاد السلوك الاجتماعى المصطنع الذى تمارسه الطبقة الارستقراطية ، ومع أن الملهاة السلوكية تعنى ببناء الحبكة ، إلا أن الحوار النثرى المتأنق ، وتصوير الطقس الاجتماعى والانتقاد الساخر الخفيف ، كلها تشكل العناصر الأساسية فى البناء .... ومن الذين كتبوا الملهاة السلوكية كونجريف Way of the world ، جولد سميث she stoops to Conquer شريدان The School for Scandal

وأنظر « أحمد شوقى والادب العربى » د . طه وادى ص ٢٤٠ طبع مؤسسة روز اليوسف أكتوبر سنة ١٩٧٣ .

إن وضع المرأة اجتماعيا فى ذلك الوقت الذى يرجع فيه تأليف شوقى لهذه المسرحية وهو سنة ١٨٩٠ على وجه التقريب ، هذا الوضع الذى صوره قاسم أمين فى كتابه « تحرير المرأة » على أن الرجل فى بلادنا كان قد تعود اغتصاب حقوق المرأة ومالها مستغلا ضعفها وجهلها (١) هو ما دفع شوقى إلى معالجة هذا الموضوع الذى يصور فيه الكاتب بعض الرجال على الزواج من المـــرأة الغنية طمعا فى ثروتها .

تقول الست هدى :

وزوجى الثالث عمدة البد لقـــد بنى بى وهو يطلب الولد

وغير أطيانى هناك ما قصد

يرحـــــــــه الله وان نغص يوما عيـــــــــشتى

ما جن بى وإنمـــــــا جن بأبعـــــــــاديتى

وتقول الست هدى عن زوجها السابع (الفقيه) :

رحمة الله عليه لم يكن فمه يذكر أبعـــــاديتى

وإذا ما جاءنى أو جئته لم يقلب عينه فى ضيعتى

لكنه منـذ كنا ما حـل عقدة كيسه

يفضل الأكل من غير ماله وفلوسه

(للمسرحية ص ٢٢)

---

(١) يقول الدكتور لويس عوض .. فالمصريون فى الصعيد كانوا حتى زمن قاسم أمين يحرمـون المرأة حقها فى الميراث رغم وضوح أحكام الشريعة ، فلما دخل عليهم نظام القضاء الأهلى نبه بعض المديرين السلطات إلى إدخال هذا —

إلا أن شوقى أراد - كى يثير الفكاهة والسخرية أراد - وربما ليحدث الصدمة الفكرية كما قلنا فى بدايات البحث - أن يقلب (فى رأيى) الأوضاع ويجعل هذه (السعدى) فى موقف المتلاعب بتلك الشرذمة الغاصبة، جنس الرجال، ولم يكن هذا الذى صنعه شوقى يبعد عن نزعة شوقى التجديدية فى مواربة، ذلك أن الدكتور طه حسين قال عن شوقى فى كتابه - الجائر فى حق شوقى - إن شوقى (لا يجدد فى صراحة وشجاعة وثبات للخصوم، ولكنه يجدد فى لباقة ومداورة والتواء على المناهضين) (١)

فهذه النزعة التجديدية التى يقرها شوقى على استحياء ويتأثر فيها فكر عصره الاجتماعى فى تحرير المرأة على يدى قاسم أمين . هذه النزعة تدفعه إلى تناول هذا الموضوع بصورة أقرب إلى الفكاهة منها إلى الكلام الجاد ولكنه فى باطنه محمل بآراء تجديدية لم يكن المجتمع المصرى آنذاك - بما عرف عن سيطـــرة

---

(١) حافظ وشوقى، د. طه حسين ص ١٩٢، ص ١٩٣ الطبعة الرابعة سنة ١٩٥٨ - مكتبة الخانجى بمصر ومكتبة المثنى ببغداد .

= النظام مجافى لعادات تلك البلاد — ويرى قاسم أمين مؤكدا - من خبرته كقاض أنه ما رأى رجلا وامرأة اختلطت مصالحهما إلا وراء محاولة الرجل تجريد المرأة من مالها إن بالاحتيال وإن بالإرهاب والمرأة فى كل ذلك لا تملك إلا الحيرة والدموع.

أنظر « المؤثرات الأجنبية فى الأدب العربى الحديث (١) قضية المرأة ص ٦٩ محاضرات ألقاها الدكتور لويس عوض بمعهد الدراسات العربية العالية / طبع نهضة مصر سنة ١٩٦٢ .

الرجال على النساء واغتصابهم حقوقهن* القادر على إساغة مثل هذه الآراء التي كانت تعد خروجا يعادل الخروج على أحكام الشريعة ، لقد أدار شوقي هذه القضية حول (سيدة عجوز متصابية موسرة ، فيها ذكاء ودهاء وبصر بأنواع الرجال ، وهي « الست هدى » فهي تتزوج من عشرة من الرجال مختلفي الثقافة والمكانة والبيئة والطباع ولكنهم جميعا يشتركون في الطمع في مالها ، ويخضعون غالبا لسلطانها . فهذا عمدة ريفي ، وهذا أديب عاطل ، وهذا فقيه متزمت بالإضافة إلى الضابط والمقاول والموظف وغيرهم . وقد مات هؤلاء فورثتهم ولم يرثوها ، ثم تزوجت محاميا سكيرا مفلسا ، طلب منها أن تعطيه من مالها كي تغطي نفقاته ، فرفضت وكانت النتيجة أنها طلقته لكون العصمة بيدها .

وأخيراً تزوجت ثريا من أثرياء الريف ، ظانة أنه لن يطمع في مالها ولكنه هو الآخر طمع فيه كسابقيه ، وأكثر من الاستدانة أملا في التسديد من ميراثه من الست هدى ، غير أن الأقدار تسخر منه أيضا ، فحين تموت الست هدى لا يرث منها طبعا ، لأنها تكون قد كتبت كل ثروتها لجيرانها وخدمها ولأعمال البر (١) .

وتبدأ المسرحية بتصوير مجتمع النساء الذي تتصدره وتديره « الست هدى » والذي يخرج منه الهجوم على مجتمع الرجال ، بفضحهم وإظهار طمعهم على لسان « هدى » في الفصل الأول مخاطبة جارة لها تسمى « زينب » :

---

* تقول بهيه إحدى النساء المحيطات بالست هدى :

بنات مصر يخطبن لكن ... لا يتنافسن في الرجال
نباع ياعمتي ونشترى ... ما نحن إلا عروض مال

(المسرحية ص ٣٢)

(١) أنظر : الادب القصصي والمسرحي في مصر من أعقاب ثورة ١٩١٩ إلى قيام الحرب الكبرى الثانية » تأليف د . احمد هيكل ص ٣٦٤ ، ص ٣٦٥ — دار المعارف بالقاهرة سنة ١٩٦٨ .

يقولون فى أمرى الكثير وشغلهم ... حديث زواجى أو حديث طلاقى
يقولون إنى قد تزوجت تسعة ... وإنى واريت التراب رفاقى
وما أنا عزريل وليس بما لهم ... تزوجت لكن كان ذلك بمالى
وتلك فدادينى الثلاثون كلما ... تولى رجال جئتنى برجال
فما أكثر عشاقى وما أكثر خطابى
ولولا المال ما جاءوا أذلاء الى بابى

(المسرحية ص ١٤)

وهكذا يمضى الفصل الأول عارضا إتجاهات الحوادث وتقديم الشخصيات مع تلخيص الموقف وتصوير لبوادر الازمة.

وفى الفصل الثانى يتحرك الموضوع نحو الأزمة فى ذلك الموقف من الفصل حين تدخل هدى ، ويستعطفها زوجها « عبد المنعم » المحامى يساعده كاتبه ويقول لها إن المكتب مقفل لكثرة ديونه ، فتسأله وماذا تريد أن أصنع ؟ فيقول لها نبيع الطين أو نرهنه . فتذهل وتخاطب نفسها :

لولا فدادينى وغلاتها ... ما طاف إنسان على بابى
بها تزوجت ومن قطنها ... كفنت أزواجى وخطابى

(ص ٤٩)

وتنادى خادمها « رضوان » وتقول له : اذهب على الفور ادع صديقاتى ويقول لها زوجها : إنى لم أتزوجك لفرط حسنك ولا لصغر سنك ولا لسواد عينك ، وإنما لطينك ، ويقول . إعطنى حلوك وترده مغضبة فيقول لها : ألست زوجك ؟ فتقول له ما أنت زوج بل طفيل .

وتدخل « زينب » غاضبة ووراءها نساء من الحـارة وفي أيديهن الزحافات والمكانس والمغارف ، ويهجمن على المحامى .

(وهذا كما نذكر أثر من آثار الكوميديا الشعبية التي سبق أن نوهنـا بتأثيرها حتى في المسرحيات الجادة السابقة والتي قد امتدت حتى تحـدثت وتحدثت في الفرافير أما الفرفور فهي صديقتها زينب) * .

أما كاتبه فيهرب مستقيلا من العمل عنده ، وتخرج الست هـدى عقد زواجها ، وتقول :

عصمتى منك فى يدى شهدت لى الوثائق
امضى يانذل لا ترتعد إنك اليوم طالق
(المسرحية ص ٥٦)

ولعل أبرع ما يحسب لشوقى دراميا فى هذه المسرحية أنه قد أمات « الست هدى » بعد الفصل الثانى – وهى الشخصية الأولى المحركة للأحداث – ولكنه رغم ذلك ضاعف من تأثيرها ، مبينا كيف تستطيع – بفضل ثروتهـا – أن تسوس الناس وتسخر منهم حتى وهى رهين التراب .

ذلك أنه حين تقرأ وصية « الست هدى » قرب نهاية الفصل الثالث ، وهو

---

* إن ما دفعنى إلى اعتبار زينب هى البديل لفرفور هو تعليقها الساخر الذى تردده دائما فى مواقف مختلفة من الفصل الأول والذى يشبه عندى عصا فرفور أو « مقرعة » الأراجوز (قره قوز) :

زينب : أجل تعيشين وتدفنينا حتى تصيبى منهم البنينـا

صفحات (١٥ ، ١٦ ، ١٨ ، ٢٢ ، ٢٤)

الذى خصصه شوقى للسخرية من مجتمع الرجال الناسبين . ويعد المجيزى حد آخر أزواجها — نفسه صفر اليدين من ميراثها فيصيح المجيزى قائلا :

قايتنى هدى على النار حيا   قلب الله جسمها فى الجحيم

(أليس فى تلك الصيحة من المجيزى نوعا من امتزاج الضحك بالنهاية المحزنة والذى تطور فيما بعد باسم (Comic - Tragedy) ؟ فهل يا ترى توصل شوقى إلى هذه الحيلة الدرامية الصناعة من تلقاء نفسه ؛ أم توصل إليهـا عن طريق عنصر المخالطة الذى سبق لى التأكيد على أهميته فى مسرحنا المصرى منذ تكويناته الأولى عند صنوع - فقلد وليم شيكسبير فى مسرحية « يوليو قيصر » إذ طعن المتآمرون قيصر فى نهاية الفصل الأول وظل تأثيره مسيطرا دراميا على أحداث المسرحية حتى نهايتها ؟.

وهل يا ترى لم يخالط شوقى كوميديا « وليم كونجريف السلوكية حال الدنيا Way of the World التى صور فيها « كونجريف » عجوزا متصابية * تعشق الرجال وتسعى اليهم فكادت « الست هدى » تلتقى مع Mrs. Millament فى كثرة من يحومون حولها من الطامعين فى أموالهـا والمنافقين كما يقـول الدكتور الراعى [1].

---

* والدليل على أن هدى هى الأخرى عجوز متصابية تكرارها لهذا الشطر ...... وكان عمرى عشرين عاما (المسرحية ص ١٥ ، ١٦ ، ١٨، ٢٢، ٢٤)

(١) أنظر « الهلال » عدد خاص عن شوقى نوفمبر سنة ١٩٦٨ ص ١٢٣ وانظر :

The Comedies of William Congreve London, 1948 Page 375 — 376.

= The Comedies of William Congcreve P. 375 — 376 :

Mrs. Millamant : Ay, as wife, spouse, my dear; joy, jewel; love, sweetheart, and the rest of that nauseous cant, in which men and their wives are so fulsomely familiar — I Shall never bear that — good Mirebell, don't let us be familiar or fond, nor kiss before folke, like my lady Fedler and Sir Francis not go to Hyde - park together the first Sunday in a new chariot, to provoke eyes and whispers and then never to be seen there together again: as if we werevproud of one another the firs week and. ashamed of one another ever. Let us never visit together, nor go to a play together, but let us be very straange and well-bred : Let us be as strange as if we had been married a great while, and as well bred as if we were not married at all.

MIRABELL : Have you any more conditions to offer? Hitherto your demands are pretty reasonable.

Mrs. MILLAMANT : Trifles ! As liberty to pay and receive visits to and from whom I please, to write and receive letters without interrogatories or wry faces on your part, to wear what I please, and choose conversation with regard only to my own trate, to have no obligation upon me to converse with wits that I don't like, because they are your acquaintance · or to be intimate with fools, because they may be your relations Come to dinner when I please, dine in my drassing — room when I'm out of humour without giving a reason. To have my closet inviolate to be sole empress of my tea — table, which you must nevar presume to approach without first asking leave. And lastly, whe — rever I am, you shall always nock at the door before you come in. These articles subscribed, if I continue to endure you a little longer, I may by degrees dwindle into a wife.

أيا كان تأثير هذه المخالطة فقد نجح شوقى فى توظيف إمكاناته الدرامية حتى يجعل من الاضحاك هدفا اجتماعيا ليس لمجرد الاستمتاع والاسترواح بل أيضا السخرية من عادات استشرت فى عصره كانت سيئة وصاحبتهما ألوان من السلوك رديئة ، ونماذج من المجتمع منحرفة مطوعا الشعر حتى يقترب من طبيعة الشخصيات دون أن يكون فى استخدامه كثير من التنافر مع جو المسرحية عامدا إلى تبسيطه فى معانيه وفى صياغاته وفى موسيقاه ، تلك الموسيقا التى نوع بحورها بتنوع الموقف والغرض والمتحدث عنه ، مضمنا هذا الشعر كثيرا من الأفكار المعاصرة والتعابير المصرية المحلية ، والروح القاهرية الفكهة حتى نجده فى كثير منه قد نأى به عن هذه البيانية التى اتسمت بها مسرحياته التاريخية السياسية بل ألا ترى معى أن شوقى قد ضاعف من كم الاضحاك فى « الست هدى » حين استحدث مفارقة بين الشعر الفصيح من جهة والموضوع الواقعى والشخصيات غير الشعرية التى تتحرك فى أرجائه من جهة أخرى .

وبعد فاننا بعد تناولنا التحليلى لما يمكن أن يكون من ملامح سياسية واجتماعية فى مسرح شوقى مما يندرج تحت إيقاظ الوعى القومى والوطنى بعامة نرى أن شوقى لم يتأثر بالمسرح الكلاسيكى الفرنسى وحده أو الرومانسى الشيكسبيرى بمفرده بل حاول إرضاء نفسه كشاعر غنائى أولا وإرضاء جمهوره الارستقراطى والشعبى ثانيا خلال تلك النزعة الغنائية التى تعد سمة مميزة عامة لمسرحه بدرجة يكاد يقف فيها مسرحه فى مرتبة بين المسرح الدرامى والمسرح (الاوبرالى) مما أبرز شيئا من الضعف ـ نتيجة حشوه لبعض قصص الحب الثانوية مع الاستفاضة الغنائية ـ فى بنائه الدرامى فحاول علاجه بالاعتماد على عنصرى السرد والوصف فعجز عن أن يحشد جهده الفنى لتعميق الصراع وبلورة الحدث المسرحى حوله من هنا كادت الشخصية المسرحية عنده أن تكون مسطحة كما رأينا فى شخصية

كليوباترا أو شخصية : نيليتياس فى قمبيز بحيث يبدو وكأن الصراع والشخصية كأنما تسيرهما لحظة قدرية عارضة وليست عبقرية فنية واعية مريدة .

على أنه لابد من الإشارة إلى جهـــد شوقى الذى بذله حتى يكيف شعره الغنائى للمسرح السائد أيامه كمسرح الشيخ سلامه حجازى وعبده الحامولى بل وسيد درويش نفسه كما تحدثنا فى الباب الأول (مسرحية العشرة الطيبة) لمحمد تيمور التى قدمت فى بداية العقد الثالث من هذا القرن .

ومع استحصاد - النزعة الدرامية عنـــد شوقى - قلت نزعته إلى إنشاء القصائد بالتدريج ، وإزدادت مرونة الحوار وقصرت الأوزان والبحور بازدياد خبرة الشاعر المسرحية واتصاله برجال المسرح ومشاهداته لمسرحياته ، ولمسه لحاجات الجمهور .

ولقد زاد تطور فن شوقى المسرحى بتصويره الصراع النفسى فى الشخصيات المحلية « كالست هدى » من خلال حوادث ناجمة عن تطور الموضوع مع إيراد صور من المفاجآت والتحولات وملامح من التهكم الذى خبره من الكوميديا الشعبية الممتدة الأثر فى رصيد تراثنا المسرحى المصرى وازديادفى الحركة المسرحية (الدراما) إلا أن النواة السردية الغنائية ظلت محور هذا الفن .

ورغم ما قدمنا من بعض هذه العيوب فى بناء المسرحية الشعرية فمما لاشك فيه أننا سنلمح تأثير مسرح شوقى الشعرى فيمن جاءوا بعده كعزيز أباظه وعبد الرحمن الشرقاوى وصلاح عبد الصبور .

بل وفى شعراء المسرحية العامية كبا كثير - على سبيل المثال - فى مسرحيته « الفلاح الفصيح » سنة ١٩٦٥ وآخرين .

ب — عزيز أباظة والاتجاه القومي والسياسي والاجتماعي :

لقد كان جديرا بالمسرح الشعري أن يزدهر بعد شوقي بعد أن راد شوقي الطريق ، ووضع فيه بعض المعالم والصوى ، وإذا كان شوقي قد قصر اهتمامه على المسرح الرومانتيكي بإنجازاته ونقائصه ، فرسم بعض الشخصيات المتميزة ولم يستطع إدراك سر المسرح الكلاسيكي الذي يهتم بالصراع الداخلي في نفس البطل والذي تعتمد المأساة فيه على فكرة سقوط البطل إثر خطأ يقترفه غير عامد ، بل هو من قضاء الأقدار عليه ، ولم يستطع إدراك السر الآخر للمسرح الكلاسيكي ، وهو ترويجه لفضيلة التوسط في الأمور بحيث لا نغلو في الكره أو الهوى أو التحكم أو العناد ، فنجلب بذلك على أنفسنا عقاب الأقدار — إذا كان شوقي قد فاته إدراك ذلك كله حين فاته في أغلب الظن قراءة الاغريق مكتفيا بقراءة شيكسبير أو غيره فقد كنا نطمع أن يستكمل من خلفوا شوقي ما فاته التوصل اليه في فن كتابة المسرحية الشعرية مبدعين فنا أقرب إلى الأصول الحقيقية ، فن المسرح الشعري ـ أكثر تطورا مما كان عليه شوقي .

ولكن الفترة التي تلت شوقي كانت فترة ازدهار الشعر الغنائي العربي التي مثلها أبو القاسم الشابي وعلي محمود طه وإبراهيم ناجي وأبو شادي وغيرهم فقد كانت الكلاسيكية الجديدة التي أرساها البارودي وصعد شوقي إلى قمتها ، هذه الكلاسيكية الجديدة قد انقضت بانقضاء عمر عاملها وكانت مدرسة الغنائية تنتظر موت العاهل لكي يصعد غيره إلى دائرة الضوء . ومن الحق علينا أن نعترف بأن هذه المدرسة الجديدة قد أبدعت تراثا ضخما من شعر الوجدان ، وردت إلى الشعر ذاتيته التي افتقدها قرونا طوالا بحيث أصبح الشعر عندها تعبيرا عن

نفس صاحبه ، بما يصطرع فيها من ألوان الحزن واليأس والبهجة والتأمل(١) .

ولكن المسرح الشعرى يحتاج إلى شاعر يستطيع أن يجاوز ذاته فى بعض الأحيان ، لكى يتمثل ما سواها من الذوات فيترجم أحاسيسها وانفعالاتها ويعبر عنها بمنطقها وأسلوبها فى معاناة الحياة وتصورها ، — وما ذلك شأن شعراء الغناء ، ومن تحسب يكون فارسنا الذى حاول أن يحمل أمانة المسرحية الشعرية بعد شوقى ؟

إنه القائل عن نفسه الناقد فؤاد دواره (وقد استفدت من مسرحيات شوقى فى مسرحياتى ، فحاولت أن أجعل الكلام فيها على قدر الحركة المسرحية والمقدرات الدرامية ، لأنى أحسست فى مسرحيات شوقى أن النفس الشعرى يمتد به ، وهو قادر على هذا الامتداد وينتقل فيه من جميل إلى أجمل ، ولكن هذا الجمال محل شك فى الموضع المسرحى أو الموقف الذى يتطلب السياق ... ففى « مصرع كليوباترا » نجد أنطونيو ينشد خمسين بيتا بعد « روما حنانك واغفرى افتتاك » ، وهذا مستحيل أن يكون دراما ، وفى مسرحياتى لا تجد شيئا من هذا أبدأ ، فالبيت عندى يقسم أحيانا ثلاثة أو أربعة أقسام (*) والمناقشة تبلغ مداها .

---

(١) أنظر (تطور الأدب الحديث فى مصر) د . أحمد هيكل ص ٣٢١ الى ٣٩٢ ط : دار المعارف بمصر سنة ١٩٦٨ .

* لم يكن هذا التقسيم للبيت الذى قال عزيز أباظه إنه حاوله فى مسرحياته ، لم يكن هذا التقسيم من ابتكاره بل أن الدكتور عنيمى محمود ، بالإضافة الى ما ماقشناه من مسرح شوقى قبل ذلك — يعترف فى إحدى الندوات لتقويم مأساة جميلة للشاعر عبد الرحمن الشرقاوى فى مسرحه الشعرى وزع بيت الشعر التقليدى على ألسنة المتحدثين على درجات أربع : الأولى : أن تنطق إحدى الشخصيات بيتا من الشعر وترد الأخرى ببيت آخر . =

ويرد عليه الناقد : (ولكننا نجد هذا العيب فى بعض مسرحياتك أيضا ، ومن أوضح الأمثلة على ذلك تلك القصيــدة الطويلة التى يتغنى بها قيس فى مسرحية « قيس ولبنى » إنها قصيدة غنائية قائمة بذاتها ، والدليل على ذلك أنها موجودة فى ديوانك « أنات حائرة » وقد غناها عبدالوهاب بعدذلك باسم «همسة حائرة»[1]

ولسنا فى احتياج إلى أن نضيف إلى قول الناقد فؤاد دواره للشاعر عزيزأباظه - ظل شوقى إلى حد بعيد شعريا- لسنا فى حاجة إلىأن نذكره بغنائيات مسرحية أخرى ضمن ما نحصره فى نطاق الاتجاه القومى نذكر منها على سبيل المثال قول « وصيف » فى مسرحية « الناصر » المشهد الثانى من الفصل الأول :

الله أكبر تنطق الدنيــا به	الله أكبـــر
جمــع الخليفة فى يديه الدين	والدنيـــا وقـــدر
دان الملوك الـــكابرين	فما تكبر أو تجبر
ومشى له السفراء يــز	دلفون الملك المظفر
مشى السقيم إذا تخــاذل	والصبى إذا تعثر
أين له الرشيد يضىء فى	بغــداده يحيى وجعفــر
بل أين من بهت الزما	ن علاهما كسرى وقيصر
قد قصروا عن مجـــده	ومن انبرى للشمس قصر[2]

= الثانية : البيت يقسم بين شخصين .

الثالثة : بيت قارب الانتها· ينطقه واحد ويأتى الثانى فينطق الجزء الصغير .

الرابعة : تقطيع البيت الواحد على أربعة أشخاص .

(العدد ٦٤ من مجلة « الحياة » مايو سنة ١٩٦٢ ص ١٣٤ ، ١٣٥) .

(١) أنظر : « عشرة أدباء يتحدثون — فؤاد دوارة ص ١٦١ ، ١٦٢ — كتاب الهلال العدد ١٧٢ يوليو سنة ١٩٦٥ .

(٢) مسرحية « الناصر » عزيز أباظه باشا ص ٦ ، ٧ — دار أحيــاء الـكتب العربية عيسى البابى الحلبى وشـركاه .

أو قول « شجرة الدر » فى مسرحية (شجرة الدر) - وهو قول مصرى فيه بشكل واضح التأثرية الواضحة بشوقى فى مصرع كليوباترا « بل أكاد أستشف نفس إيقاعات شوقى اللفظية حين كانت كليوباترا تخاطب نفسها ساعة اصطراع الطرفين الرومانيين المتحاربين (اكتافيوس وأنطونيو) فى موقعة اكتيوم فتسللت بأسطولها - مما قد ذكرته فى مكانه من هذا البحث — تقول شجرة الدر فى المشهد الثالث من الفصل الخامس :

أنا وازنته بين مصر وقلبى	فى جهاد النفس من الجهاد
قال ضعف النساء : قلبى وكبرى	فانبرى العقل قائلا : بل بلادى
حيرة ام تطل فقرت ودانت	وهدانى ربى سبيل الرشاد
لذ بعرسيك فى سبيل سنا مصر	عوطنا باليمن والإسعاد
واذا ما افتقدتنى فوفاء	فى اقترابى اليك او فى ابتعادى[1]

لهذا فليس غريبا ان يكتب عزيز فى إهدائه الأول لهذه المسرحية (الى شوقى الخالد أزجى أثرا من هدية ، ونفحة من وحيه ، هدية تقدير وإكبار ووفاء) .

وربما يلزمنا أيضا أن نضيف تأثر عزيز بشوقى غنائيا فى مسرحية (غروب الأندلس) فى مجال الطابع القومى قول (موسى بن أبى الغسان) فى المشهد السادس من الفصل الخامس حيث يقول : ... ... لا تذكروا الشعب

فقد مال فى يديكم قواما

---

(١) مسرحية (شجرة الدر) عزيز أباظه باشا ص ٢٣٧ — الطبعة الأولى سنة ١٩٥١ مطبعة مصر .

قد فرضتم عليه ضيما فلما ألف الضيم سمتموه سواما
وهويتم بعزمه وجعلتم همكم أن ينام عنكم فناما
واصطنعتكم ملوكه ووزراه فحقرتم فكنتمو خداما
ولبستم ثوب الجبابر قبل الحكم ثم استختموا أقزاما
ووطأتم لهم مزالج البغى فزادوا بغياً، وزتم آثاما
إن طغوا مفسدين فى الأرض كنتم وحدكم من أجل هذا الحراما
اتبعونى يا قوم نستصرخ الشعب ونبعث فيه طماح القدامى
وفرشتم لهم جباه عبيد فأجالوا خلالها الأقداما
وتعالوا نرفض إلى حرم الموت أباة على الدنايا عظاما
ان عجزنا عن اقتحام نطاق القوم جزنا الى الخلود اقتحاما

ولسنا فى حاجة الى التذكير بأن هذه القصائد الغنائية فى المسرحيات الشعرية السابقة . ومعظمها يناقش قضايا قومية — هذه القصائد هى أشبه بقصائد شوقى الغنائية فى مسرحياته والتى كان يقال عن شوقى إنه يؤلفها ثم يصل بينها بأبيات لإعطائها صبغة الحوار المسرحى .

بل ولسنا فى حاجة أيضا إلى عرض آراء النقاد المحدثين فى مسرحيات عزيز أباظه حتى لا يقال بأننى أغمط الشاعر حقه لأن معظم نقادنا المحدثين يتميزون بطابع أيديولوجى[1] يخالف الخط الأساسى الفكرى الذى ينتمى اليه شاعرنا ، فما بالنا بآراء نقاد أصلاء محايدين قدامى ؟ .

(١) يقول د . محمد مندور — مجلة المجلة — العدد السابع يوليو سنة ١٩٥٧ ص ٨ ١ عن مسرحيات عزيز اباظه ... « هى الأخرى مسرحيات يغلب عليها الطابع الغنائى ، واذا كانت تحرص أكثر من مسرحيات شوقى على البناء المسرحى والحركة الدرامية ، فانها من جهة أخرى لا ترتفع بطاقتها الشعرية وروعتها الغنائية الى مستوى الشاعر الفذ أحمد شوقى كما أن فى أسلوبها اللغوى كثيرا من العسر وتلمس الألفاظ الغريبة .
وأنظر أيضا (المسرح : د . محمد مندور ، ص)

لقد أجمع الجميع أن مسرحيات أباظه هى شعر غنائى أولا وأخيرا . فإ ظنتنا برأى طه حسين كناقد من هؤلاء النقاد ، هذا الرأى يلقى لإثبات ما استشعره وأقرره من غنائية أباظه حيث قال عميد الأدب العربى فى مقـــدمة مسرحية « غروب الاندلس » : « قرأت القصة مرة ومرة ، وما أشك فى أنى سأقرأها مرات أخرى ، لأنى أجد فى قراءتها مثل ما وجد هذا الأستاذ الجليل من جزالة الشعر ورصانته ومن عذوبته وحسن ملاءمته لما أحب من الفن الممتاز الرفيع . ولكن لا أكذب الصديق الكريم عزيز أباظه ، فلم أعد قراءة القصة وما أرى أنى سأعيد قراءتها من أجل أحداثها ومشاهدها التمثيلية » .(1)

بل يقول عنها فى نفس المقدمة .. « كدت أقول هذه القصيدة » (2) .

ولا معدى من فضح ما بداخل لسان طه حسين الذى عرف عنه للموارية المؤدبة الموجعة فى النقد حين يقول فى نهاية هذه المقدمة « فأخص ما يمتاز به الفن الرفيع والشعر الغنائى البديع هو أن يؤدى عن صاحبه ما يريد » (3) * . فطه حسين إذن يرى أنها شعر غنائى بديع .

وربما لا يقنع الكثيرون أيضا بقول النقاد القدامى والمحدثين من المعاصرين لذا فان اعتراف الشاعر نفسه بتمسكه بوحدة البيت خير دليل على غنائيته .

لقد قال للناقد فؤاد دواره فى عبارته التى نقلناها ... « فالبيت عندى يقسم

(1) مقدمة مسرحية غروب الاندلس صفحة (ز) مطبعة مصر سنة ١٩٥٢

(2) نفس المقدمة لنفس المسرحية صفحة (ح) مطبعة مصر سنة ١٩٥٢

(3) نفس المقدمة لنفس المسرحية صفحة (ى) مطبعة مصر سنة ١٩٥٢

(*) ونضيف الى قول د . طه حسين قول أحمد لطفى السيد باشا فى مقدمة مسرحية الناصر « ... شعر سامى الخيال ، مشرق الديباجة ، سهل العبارة ، لطيف الإشارة » والاستاذ الكبير أحمد حسن الزيات يقول عن نفس المسرحية فى مقدمتها ص (ح) .. » وفى الرواية مقطوعات من عيون الشعر توفر لها حسن الصياغة وجمال المعنى وعمق الشعور .

أحيانا ثلاثة أو أربعة أقسام والمناقشة تبلغ مداها »(١).

فهل هناك من دليل أبلغ على غنائية الشاعر فى مسرحياته من اعترافه هذا الاعتراف ؟ .

إن المسرحية الشعرية ترفض أن تكون مسرحية نثرية مكتوبة بالشعر بل هى تصميم مختلف اختلافا جذريا ، إن الخيال الذى يبدعها خيال شاعر أو مؤلف موسيقى يتصورها كما يتصور لنا مركبا ، ومن ثم يحكم الأحداث فى تتابعها السريع أو البطىء والمواقف فى تأزمها أو تراخيها والشخصيات فى ضخامتها أو ضآلتها نمط موسيقى يضيف إلى حدة الإنفعال بحيث لا يمكن فصمه عن مادة المسرحية فكيف يمكن أن يتحقق هذا المفهوم الأمثل للمسرحية الشعرية مع شاعرنا الذى يتحدث عن البيت وتقسيمه ثلاثة أو أربعة أقسام ؟ ، وما قيمة المناقشة التى تبلغ غايتها فى المسرحية عند عزيز أباظه إذا كان جسم هذه المناقشة هو حرصه على البيت وتقسيمه إلى أجزاء بين الشخصيات تماما كما قيل عن شوقى من أن مهندسا (هو الدكتور سعيد عبده) هو الذى كان يبعثر له أبياته بين شخصيات المتحدثين مما أجده غير مجد لا عند شوقى ولا عند عزيز — فى إقامة وحدة البناء الدرامى الشعرى النابع من خلايا العمل المسرحى الشعرى نفسه خلال خلق المؤلف له حين تتآلف خلية مع خلية تحمل عصارة الوحدة الكلية العضوية اللازمة لتشكيل كل عمل فنى أصيل .

على أننا ربما نلتمس لهذه الغنائية فى مسرحيات عزيز إباظه الشعرية عذرا حين نتبين أن هدفه الذى اتخذه لنفسه من خلال تقديمه لمعظم مسرحياته هو هدف قومى فيما يبدو لنا فقد كان يتخذ أحداث التاريخ الغابرة أطارا خارجيا

(١) « عشرة أدباء يتحدثون / فؤاد دواره ص ١٦١ .

لتصوير كثير من الاحداث التى عاصرتها الامة العربية وضمنها مصر ، بعد الحرب العالمية الثانية .

يقول الدكتور « عبد المحسن عاطف سلام » فى مقدمة دراسته «عن مسرحيات عزيز أباظه » « فما كادت الحرب العالمية الثانية تضع أوزارها حتى هب العالم العربى كله يطالب بالاستقلال وخروج المستعمر من بلاده . وسرى فى العالم العربى كله من المحيط الأطلسى الى الخليج الفارسى روح ثورى عنيف خاصة فى القاعدة الشعبية لدول العالم العربى ، وأخاف هذا الروح الثورى أصحاب السلطان فى المنطقة وخاصة فى هذه البلاد التى أخذت بنصيب من التعليم والثقافة . وأخذ بعضهم يكيد لهذه الحركة الوطنية العنيفة . ووصل الأمر بهم إلى التحالف مع الاستعمار فى الكيد للحركة الشعبية فى هذه البلاد .

وازداد شك شعوب هذه المنطقة فى حكامهم وفى الاستعمار بعد حرب فلسطين وأحس الجميع بعد الأحداث الدامية فى حرب فلسطين أن عروبتهم مهددة وأن الاسلام مهدد . فقد كشفت هذه الحرب النقاب عن دسائس مستترة ومكائد تدبر فى الخفاء . واضطر الاستعمار وأعوانه أن يجابهوا الحركة الشعبية وأن يقاوموها بتأييد واضح لأعوانهم فى داخل البلاد العربية ولإسرائيل وزاد الطين بلة أن أعوان الاستعمار من الحكام لم يكونوا فى تصرفاتهم الشخصية فوق مستوى الريب والظنون ، فقد انتشر فى قصورهم الفساد وخرجوا بفسادهم من هذه القصور إلى الاماكن العامة ، فرآه الناس معروضا أمامهم فازداد شكهم وخوفهم على قيمهم ومثلهم وحريتهم . وأحسوا أن خطرا كبيرا يتهددهم ويتهدد كيانهم المعنوى والجسمى .

ولم يكن دور الاديب فى هذه الفترة أن يثور وإنما كان عليه أن ينبه وأن

يتفاعل مع المجتمع الذى يعيش فيه تفاعلا واعيا أو غير واع . وقد اتجه عزيز بمسرحياته هذا الاتجاه . وأخذ يصور فى مسرحياته هذه الألوان من الصراع الذى يدور فى القصور فيصرف أصحابها عن مهام الامور التى ألقتها عليهم طبيعة مراكزهم وموقفهم التاريخى . وقد أكثر عزيز فى مسرحياته هذه من الحديث عن العروبة والإسلام وعن وجوب التضحية بكل غال فى سبيل المحافظة عليهما وكان يوجه حديثه أو يقوله على لسان الحكام ولهم . وعندما أحس أن الحكام لاهون وأنهم منصرفون انما انصراف إلى خلافاتهم وحزازاتهم ولذاتهم كتب مسرحية غروب الأندلس وقد أهدى عزيز مسرحيته هذه إلى الأمة المصرية يقول « إليك أيتها الأمة المصرية العريقة أهدى هذه المسرحية . فلقد كان من موالاة القدر أن أفرغ من كتابتها إلا قدرا ضئيلا منها ولما يأذن الله لفجرك الجديد أن تشرق أضواؤه . ولا لبعثك المجيد أن تنهل آلاؤه . ولقد كان أغلب ظنى أنها لن يهيأ لها أن تنشر على الناس ممثلة امامهم أو متداولة بين ايديهم ولكننى قدرت وقدر الله .

ويظهر ان الشاعر قد استطاع برؤيته الفنية ان يرمى الغيب بعين الصقر وان يستشف من حاضره عبرة . فرأى فى ذلك الاضطراب العنيف الذى شهدته مصر سنة ١٩٥٢ قبل قيام ثورتها فى يوليو ، وتوالى الوزارات واحدة بعد الاخرى شبيها بما حدث فى دولة الاندلس قبل سقوطها ، وأحس احساسا مبهما بأن هذه الاختلافات والاضطرابات والحزازات الشخصية سوف تقضى على هذا النظام الذى كان قائما إذ ذاك وأحس أيضا إحساسا صادقا واضحا . بأن الامم ترقى وتنهض ويشتد أزرها عندما يتحد أبناؤها إتحادا متينا قويا . يقول « وفى هذه المسرحية أيتها الأمة الناهضة لمحات عن الدول وكيف تتداعى أواسيها ، وعن الشعوب كيف تتوارى فى حنايا الابد بجلالها . ولعل العظة

بالاعتبار ألصق بالمشاعر من العظة بالنصيحة . فإن شارفت هـــذه العظة سمادة تشرقت إليها . فهى إذن نشيدة طالما تعلق أملى بأهدابها ورغبة وقفت العمر أعالج المسير من أبوابها » (١) .

الواقع أن هذه العبارة على طولها قد أضطرتنى أن أتوقف عندها لأنهـــا تركز مضمون معظم مسرحيات عزيز أباظه قبل مسرحية شهريار سنة ١٩٥٥ . ففيها بعض جمل لماحة إلى ذلك يقولها أستاذنا خلال عبارته السابقة من مثل : « إن أعوان الاستعمار من الحكام لم يكونوا فى تصرفاتهم الشخصية فوق مستوى الريب والظنون فقد انتشر فى قصورهم الفساد وخرجوا بفسادهم من هذه القصور إلى الأماكن العامة فرآه الناس معروضا أمامهم فازداد شكهم على قيمهم ومثلهم وحريتهم » .

لقد كانت قصور الملك فاروق تمج بهذا الفساد ـ وربما كان غيره من الحكام العرب فى ذلك الحين كذلك ـ ولعل هـــذا الفساد المستشرى فى قصور هؤلاء الحكام هو ما دفع عزيز أباظه إلى أن يقول فى « غروب الأندلس ـ التى حبسها ولم ينشرها أو لم يوفق إلى نشرها إلا بعد قيام ثورة الثالث والعشرين من يوليو سنة ١٩٥٢ حسب روايته فى مقدمتها

الملك يلهو والحوادث حوله متظاهرات والخطوب سراع
والقصر تنهق بالخنا قاعاته وببيعه يروى أثمها ويذاع
والحكم فوضى لبسه وقوامه ذمم تسام رخيصة فتباع

---

(١) أنظر : « من مسرحيات عزيز أباظه » د / عبد المحسن عاطف سلام ص ١٠٧ ، ١٠٨ ، ١٠٩ / منشأة المعارف بالاسكندرية سنة ١٩٦١ .

والشعب مكدود القوى متحفز ... إن الضعيف يصول حين يراع
الجور مضروب السرادق حوله ... والهون والحرمان والإخضاع
الظالموه غذاؤهم من رشحه ... وغذاؤه الآلام والأوجاع

(ص ٧ / غروب الأندلس)

وفى مسرحية « شجرة الدر » كتب فى صفحتها الأولى الشاعر « أباظه » قوله : « من صحف مصر » والصادرة عام ١٩٥١ فى هذه المسرحية يقول قاضى القضاة : ـ

ركب القوم رأسهم فأذاقوا ... مصر ـ لو تعلمين ـ شرا عظيما
أطلقوا الظلم فى رباها فما تلقين ... إلا مروعا مظلوما
هتكوا ستر أهلها واستباحوه ... حجابا ، وحرمة وحريما
وغلوا فى المكوس حتى لأمسى ... الشعب جوعان عاريا محروما(١)

ويقول قاضى القضاة أيضا : ـ

والذى زاد مقت مصر استعارا ... واشتعالا يئز فوق اشتعال
أن حكامها تحرى بنى مصر ... بهذا الإجحاف والإذلال
ما الأوا الكرد والمماليك والترك ... وساموا المصرى سوء الحال(٢)

ويركز فى البيتين القادمين من نفس المسرحية على شخصية حاكم مصر وقتذاك ـ وليكن معلوما أن حاكمها حين صدور هذه المسرحية عام ١٩٥١ كان الملك فاروق ـ حيث يرى أباظه فيه لما نشره من فساد صورة : ـ

---

(١) شجرة الدر / عزيز أباظه ص ١٨٦ مطبعة مصر الطبعة الأولى سنة ١٩٥١ .
(٢) « « ص ١٨٧

... ... طاغ بدا فى مسوح المصلح الحدب
يبنى على الزخرف الخداع دعوته والغش أمعن أسفافا من الكذب(١)

ولست أدرى ما الذى يعنيه أباظه « مسوح المصلح الحدب » ببناء دعوته على الزخرف الخداع ، هل هى تلك الدعوى التى شاعت فى الصحافة المصرية أيامها من أن فاروق كان ينتسب إلى بيت رسول الله فهو الملك الصالح.

أم هى شىء آخر* [أنظر الصفحة التالية ص ٢٥٠]

والواقع أن مواكبة أحداث مصر والأمة العربية تبدو واضحة فى مسرحيات عزيز خلال تلك الفترات التى صدرت فيها .

فتفرق الأمة العربية وإنصرافها تلعق جراحها بعد هدنة حرب فلسطين التى مكنت الصهيونية العالمية جعلها تنقلب على نفسها تنهش بعضها البعض بعد أن أفلح الحكام من أذناب المستعمرين فيها من التمكين للفرقة أن تنشب أظافرها وتمزق ما تبقى من أشلائها بعد مؤامرة هدنة حرب فلسطين - كما ورد فى النص الذى نقلناه عن أستاذنا الدكتور عبدالمحسن عاطف سلام - هذا كله كان يراقبه مؤرخنا الشاعر عزيز أباظه منبها إليه حين يقول :

إنا على خطر نبيت فحولنا أمم كما استشرى قطيع ذئاب
إن لم نقف صفا إذا إحتشدوا لنا أشبا فقد هنا على الأحقاب(٢)

أما عن تنبيه الواعى أو غير الواعى لهذا الخطر الذى يحيق بالبلاد العربية ومصر على وجه الخصوص من أثر هذا الشقاق السياسى الداخلى والخارجى فيشير

---

(١) شجرة الدوس ٢٠٤
(٢) شجرة الدر / عزيز أباظه ص ٣٢ .

إليه قائلا : ـ

---

* ولا يتورع عزيز أباظه عن فرض الطابع القومي عمدا ـ حتى ولو لم يستوجبه السياق الدرامي ـ إرضاء للمشاهد المصري . وما أظن ذلك إلا نتاجا لرواسب الميلودراما الغنائية التي امتدت منذ بداية المسرحية عندنا وظلت سائدة، ـ كما سنرى فيما بعد ـ حتى مسرحياتنا المعاصرة .

ففي مسرحية غروب الأندلس (الفصل الرابع / المشهد الرابع) تنقل أباظه الأحداث إلى مصر عمدا دون أن يكون لهذه النقلة أي تصاعد درامي يعاون على دفع الأحداث عضويا إلى غايتها المحتومة ، فبينما كانت عائشه جادة في إقنـــاع الأمير أزبك وقنصوة الغوري ـ قادمة إليهما من الأندلس إلى القاهرة ـ ليقدما العون إلى المسلمين في الأندلس ، جاء الرسول من هناك (الأندلس) يبلغها أن ابنها وكان أسيرا عند الأسبان قد عاد على رأس جيش أسباني إلى غرناطه وبذلك عدل سلطان مصر عما كان قد اعتزمه من إرسال جيش يقف إلى جانب المسلمين هناك . وهكذا كان على عائشه أن تعود كما جاءت دون أن تكون لسفارتها أية دفعة درامية إلى الأمام ـ كما سبق أن قلنا ـ ولكنها مخاطبة الـــنوازع القومية بصورة ميلودرامية خطابية غنائية في ذلك الحديث عن العروبة والإسلام بمـــا يتناسب والجو التاريخي آنذاك المعبر في مباشرة صريحة عن الإتجـــاه السياسي للدول العربية وعما يدور في مصر آنذاك من فساد سياسي اجتماعي مما تحس معه على حـــد قول الدكتور عبد القادر القط أن المؤلف هو الذي يتكلم مستنبطا القارىء عبر التاريخ إذ يقول : ـ

أنظـــل ننظر للظـــلام نظرة   قبـــليـــه الإدراك والإلمام
نستهدف المدى الهزيل ونجتزي   بالعضب دون بواذخ الإعـــلام
تقفون والدنيا تسير جديدة وال   آراء والـــنزعات والأحـــكام
ألقت صوالحكم على أبصاركم   وقلوبكم كسفا من الإظلام
كل يقول « أنا » ولو قد قلتمو   « نحن » أتقيتا عيضة الأيام ==

إنما أخشى على مصر إفتئات الظالمين
مصر للمصرى لا الدخـــلاء الغاصبين
كل كردى وتركى ومملوك مهـــين
عبدوا مصر وسادوا فى بلاد الخالدين(١)

ويبدو أنه يئس من دعوته حكام العرب الذين كانوا لاهين منصرفين أيما انصراف إلى خلافاتهم وحزازاتهم :

لم يجد نفعـــا نصحنا ورجاؤنا فطمع على غير الهدى الآراء
إن جانب التوفيق قادة أمة أكدى النصيح وأنجح السفهاء(٢)

ولعل سائلا أن يسأل هنا : لماذا لم تسند هذه الأبيات السابقة إلى شخصية قائليها بالمسرحية المذكورة (شجرة الدر) ؟

تتناحرون ممالكا وطوائفـــا والشرق بينكمو الجريح الدامى
باسم العروبة والجوار دعوتكم والدين والحـــرمات والأرحام
فصددتمو متوجسين كأنمـــا أدعوكمو لكبائر الآثام
واضيعة الإسلام إن لم تقهروا أهـــواءكم ، واضيعة الإسلام

(أنظر « فى الأدب المصرى المعاصر » د . عبد القادر القط ص ١٥١ ، ص ١٥٢ / مكتبة نهضة مصر نوفمبر ١٩٥٩ - وأنظر « الأدب وفنونه » د . عز الدين إسماعيل ط دار الفكر العربى .

وأنظر : غروب الأندلس/عزيز أباظه ص ٨٦ ، مطبعة مصر سنة ١٩٥٢ .

(١) شجرة الدر / عزيز أباظه ص ٧٧ .

(٢) شجرة الدر / عزيز أباظه ص ١٢٧ .

وجوابى : هل هناك فرق بين أن أنسبها إلى عزيز أباظه وبين أن ألصقها على ألسنة شخوص مسرحية بدت دخيلة ، لأن عزيز أباظه ـ كما سبق أن اعترف فى مقدمة حديثه لفؤاد دواره ـ يقسم أبياته أحيانا ثلاثة أو أربعة أقسام، والمناقشة تبلغ مداها حتى ولو كان ذلك على حساب تشتت المناظر وإقحام شخصيات كثيرة على المسرحية، مما يخفت حدة الصراع ويغلب الحركة المادية للشخصيات على الحركة الفنية النفسية (تماما كما كان الأمر عند شوقى) .

وقد كفانا كثير من النقاد المعاصرين مشقة الغوص وراء بناء مسرحيات عزيز أباظه الفنى ، وكيف فقدت ـ خلال غنائيته وخطابيته ونزعته القومية التى بدت مفتعلة ـ فقدت بناءها العضوى ، لأن أباظه كان هدفه الغنائية المعتمدة على انتقاء ألفاظ اللغة الجلمودية (١) التى بلغ من سيطرتها على حافظة أباظه أن جعلته يردد بعض الأشعار الشعرية بنفس ألفاظها خلال مسرحيتين له على سبيل المثال « العباسه والناصر » .

فالرشيد يقول لجعفر فى المشهد الثانى من الفصل الرابع حين اكتشف بناءه بالعباسه رغم أنف الخليفة : ـ

هجنت فى عينى كل فضيلة   فإذا المروءة والجمال غرور(٢)

(١) أنظر فى الأدب المصرى المعاصر د . عبد القادر القط ص ١٥٥ ، ص ١٥٦ .

وأنظر « خطوات فى النقد » يحيى حقى ص ١٦٤ ، ص ١٦٥ .

وأنظر : مسرح عزيز أباظه د . محمد مندور ص ٥٠ / دار المعرفة سنة ١٩٥٨ .

وانظر : « المسرح » د . محمد مندور ص ٩٦ .

(٢) العباسه / عزيز اباظه ص ٢٤٠ — ط اولى — شركة فن الطباعة سنة ١٩٥٠ .

« والحكم » يقول للجارية « شفق » فى المشهد الثالث من الفصل الرابع حين تبين أنها جاسوسة أجنبية لتلك الدول التى تريد تقويض ملك والده « الناصر » لأنه بسط نفوذه عليها : —

هجنت عينى كل فضيلة   واطخت غرتها بذوب القار (١)

فالشطر (هجنت فى عينى كل فضيلة) لا شك أنه يلح على حافظـــة الشاعر ويجد صدى عذبا لما يحويه من لفظ (هجنت) الجلمودى الجزل فـــترى الناظم المسرحى عزيز أباظه يأتى بذلك اللفظ داخـــل تلك الشطرة ، ويحاول تكملة الشطرة الأخرى بما يراه هو مناسبا للموقف المسرحى ونراه نحن استكمالا للوزن الشعرى التقليدى والقافية السائدة وكان يكفيه إيحاء أن ينطق الشطرة (هجنت فى عينى كل فضيلة فبها الغناء كله معنى ومشاعر ولم يكن بحاجة إلى ترقيع هذه الشطرة بما يتراءى له، ذلك أن استكماله البيت حتى نهايته لا يتناسب والموقف الدرامى العنيف فى كلا المسرحيتين والذى يفرض على الشخصية المسرحية قائله هذه الشطرة أنفاسا لاهثة تتقطع فيها الشطرات بدل أن يتكامل البيت ولكنه شيطان الوزن الموحد والقافية الموحدة والرصانة الشعرية على حد تعبير عبد القادر القط (٢) — والغنائية الخطابية الميلودرامية التى يلجأ إليها عزيز أباظة كشاعر يضع نصب عينيه الهدف القوى بما يحويه من خلق عربى أصيل يجعله يرى فى الخيانة أيا كان

---

(١) الناصر / عزيز اباظه ص ١٨٦ دار احياء الكتب العربية عيسى البابى الحلبى وشركاه سنة ١٩٥٠ .

(٢) أنظر — من فنون الأدب المسرحية والشعر (١) المسرحية د . عبد القادر القط ص ٥٠ دار النهضة العربية — بيروت سنة ١٩٧٥ .

سببها جرما يتعارض مع الفضيلة وهنا تدوى القاعة بالتصفيق العشوائى كلما ترددت فى ثنايا المسرحية عظائف عربيات بالفات .

وحينما حاول عزيز أباظه افتعال شخصية « فرفورية » فى مسرحه كامتداد لتأثره بأستاذه شوقى ـ حينما أتى بشخصية «أنشو» فى مصرع كليوباتره وكلتاهما امتداد فيما نرى لتلك الشخصية المصرية الضاربة المضروبة التى تلذع باليد أو باللسان والتى رأيناها تمتد إلينا من تراث الكوميديا الشعبية فى بدايات مسرحنا ـ

حينما حاول افتعال ذلك فى مسرحية « شهريار » بدا ظلها كثيفا فيه الكثير من الثقل والقلة من « خفة الدم » فها هو ذا « سليمان المسخ » فى الفصل الأول ـ المنظر الثانى ـ المشهد الأول يقول عن نفسه معلقا على الأحداث : ـ

مضحك الملك . مسخه . لعبة القصر أنا يالقسوة الأقدار
نعمة العقل أن صحبت المجانين بلاء . كالحسن فى الأطهار
ليتنى مثلهم إذن طاب عيشى وخبت شقوتى وقر قرارى
أرسل القول جامعا فى ثنايا هـذيان المهوس المهذار
على موقظ بسخريتى المر جاة أفهام هذه الأغمار
أجمل الصبر أيها المسخ إن الصبر عون على الأمور الكبار (١)

ولعلك مطالبنى بما عددته ظلا كثيفا للشخصية الفرفورية التى أسماها عزيز باسم (سليمان المسخ) حسنا إنه تلك الألفاظ الجلمودية على لسان هذه الشخصية التى كان لابد أن تعد بما تنطقه من ألفاظ فيها العذوبة مخلوطة بلذع المـرارة

---

(١) مسرح القمر / المجلد الأول / مسرحية شهريار — عزيز اباظه ص ٨٣٥ — ط دار الكتاب اللبنانى — بيروت سنة ١٩٩٦ .

ـ عنصرا مهدئا قريبة إلى نفوسنا ولكنها شخصية من خلق عزيز أباظة فكيف لها أن تسلم من (الأطهار ، والأغيار) التى لا يمكن أن نطرب لوقعها الدرامى الضاحك ـ إن كان ثمة ضحك ـ إلا بعد الكشف عن معناها فى حاشية الصفحة كما توقع كاتبها فشرح معناها .

ولعل إحساس عزيز أباظه بأن هذه الشخصية ـ التى أراد لها أن تكون مهدئة أو فيها شىء من الأضحاك ـ إحساسه بعدم استجابتها لما أريدت له من إضحاك مرير جعله يتنبه لذلك الأمر ويطلق عليها (سليمان المسخ) حتى يلفت نظرنا إلى أنها شخصية فيها ملمح التهريج فإذا لم نر نحن بعد قراءتنا لكلامها أى تأثير ضاحك استعدنا كلمة (المسخ) فى أذهاننا فنحاول أن نفتعل التصديق بأن كلامها لابد وأن يكون ضاحكا فنتضاحك بثقل ظل .

ولكننا يمكن أن نتلمس الشاعر مخرجا إذا كان مقصده من فرض هذه الشخصية (سليمان المسخ) أن يوضح الفساد السياسى الذى راج أمره بين فئة المستوزرين وحاكمهم « شهريار » مما يريد أباظه أن يصرح به ولا يقوى خوفا من أن تبطش به باطشة كما كان معروفا عن ذلك العهد الذى أمر فيه القانون عنوة أن يكف عن ممارسة الإنصاف إلا بأمر « أهل الثقة » سنة ١٩٥٥ .

فألف هذه المقطوعات الغنائية عن الفساد السياسى والظلم ووضعها على لسان « سليمان المسخ » ولا ضير فى ذلك ما دام قانون الشاعر هو أن يقسم البيت بين شخصين أو ثلاثة أو أربعة مما لا حظناه فى مسرحياته السالفات ومما سبق له الاعتراف به وأثبتناه فى بحثنا .

يقول سليمان :

كل شيء هنا يسير على وفق نظام كالكوكب السيار
يدلف الليل بالضحايا ويسهو الصبح عجلان بالرحى والعار
حاكم غاشم وشعب ذليل ليس يقوى حتى على استنكار(١)

فالحياة يحكمها نظام سياسي حديدي يتعاقب فيه الليل والنهار على سفك دماء شعب لا يقوى حتى على التعبير عن ظلم حاكمه الذي بجلاله جار إهدار دماء شعبه، بل لا تملك طائفة المستوزرين لهذا الشعب - ممن ألفوا الجبن والنفاق وطمس الحق حتى يصعدوا إلى مراقي المجد - لا تملك إلا أن تردد في حضرة زعيمهم الباطش :-

أمر مولاي ، رأي مولاي ، يا مولاي نافست في الهدى الأنبياء (١)

وإذا حاول أحد هؤلاء المستوزرين تذكير الحاكم الباطش والزعيم الملهم بأنه إنما يشير عليه ببعض ما يشعر به إذا بهذا «الشهريار» يقول (في صرخة) تتمثل فيها «الديكتاتورية» :-

شهريار: ... ... صه   لا رأي إلا القوي القادر
الرأي لي وحدي أليس الملك لي   هل لم يفض لي كابر عن كابر
والشعب ما هو؟ إنني أنا ربه   تضفو عليه فواضلي وما ثري
دستوره حكمي وسنة هديه   حكمي ومرجع أمره لأوامري

---

(١) نفس المرجع ص ٨٣٧ .

فإذا أنا أستوزرت منه فإنها   مثن أقلدها بروح الساخر(١)

هكذا كان « شهريار » مصر آنذاك ، ومبلغ إستبداده وصلفه إلى درجة تطابق قول أحد زملائه الوزراء في ذلك الوقت (لا فرعون ولا لورد كرومر كانا يتمتعان بنفس السلطة المطلقة التي كانت موجودة في ذلك الوقت)(٢) .

فلا داعي لمحاولة الشاعر الدخول بموضوعه - عنوة - في دهاليز الأساطير فإننا نرى أن ذلك كان وضع مصر في تلك الفترة التي تناوشتها فيها مراكز قوى لم يقو شاعرنا - ولا نحن - أن نعترض على أسلوبها في دفع حياتنا السياسية والاجتماعية في طريق مرسوم من قبلها كله عسف وبأساء وفيه : -

كل جبار دولة فرض الطغيان فيها والعسف والبأساء

لم تمنه إلا بطانة سوء   وأنام كانوا له شركاء (٣)

بل إن الشاعر لا يقوى على كبح جماح شعره فيفضحه هذا التصريح - رغم محاولة التستر في ثياب المسخ وأجواء الأسطورة - يفضحه ما يقوله عن تلك البطانة التي بلغت استخباراتها أقاصي الأرض فكيف يعجزون عن معرفة مكان حاكمهم ؟ وذلك في المشهد الثاني من المنظر الثاني للفصل الأول وهم يستجوبون « سليمان المسخ »

---

(١) نفس المرجع ص ٨٤٣ .

(٢) أنظر صحيفة الأهرام السنة ١٠١ عدد رقم ٣٢٣٤٤ بتاريخ ١٩٧٥/٧/١ ص ٤ .

(٣) مسرح الشعر / المجلد الأول /ص٨٣٧ .

نور الدين - أين مولاك أيها المسخ ؟
سليمان - مولاى ؟
نور الدين - أجل
سليمان - قد بهتنى بسؤالك

علكم لا يغيب عنه مدب النمل فى فارس ، أليس كذلك ؟
كيف لا تعرفون مثواه ؟ هذى غفلة قد تجركم للهلاك (١)

وتدرك هذه الفئة خطر (سليمان المسخ) - الذى نرى فيه «فرفور» الشعب اليقظ ولسان حالة الموجع - لأنه يفضح أساليبهم أمام الحاكم « شهريار » بأسلوبه المهذار هذا ، مازجا الجد بالهزل فيقول الوزير الأول محذرا متوجسا :

نور الدين - هذا المهرج يجمع كيدا إن لم نهض ذراعه امتدا
يلهى بنا مولاه فى ملح مسمومة موفورة حقدا

فيقترح عليه الوزير بدين مثل ما كانت هذه البطانة تقترح فى شأن كل من يحاول كشف أمرها :

بدين : الرأى أن نمضى فنقتله ونقول : مل العيش فانتحرا

هكذا كان القهر والبطش بمن يجرؤ على رفع صوته من أهل مصر مشيرا إلى مكامن الفساد ، حادثة تدبر لاغتياله ثم يقال انتحر .

ولن أكون مغاليا إذا قلت إن عزيز أباظه كان يعلم من أمور النفاق بين ذوى السلطة ما جعله يستشف أن هناك مسميات جميلة رفعت شعارا وتمويها

---

(١) نفس المرجع ص ٨٣٧ .

لمسميات قبيحة وكلها من التعبيرات التى شاعت بين رجال النظام والسلطة فى ذلك الحين حتى يهونوا من شأن الأمراض الاجتماعية لصاحب الزعامة الملهمة الذى كان يسر من ذلك الأسلوب فيثيب عليه صاحبه .

استمع إلى هذه الفلسفة فى أمور النفاق السياسى يلقيها بدين على أحد زملائه ناصحا إياه حتى يمكنه الوصول إلى ما يريد : ـ

إنتق الألفاظ لا تقذف بها رضا ورشقا
إن الساسة أسلوبا قد استخفى ودقـا
إن ذكرت الجوع والفاقة قلت· الشعب رقا
أو تعرضت لوصف الظلم قلت: العدل أبقى
أو ذكرت الجهل قلت: الناس بالفطنه تشقى
أه لو أتقنت هذا الفن ما أخطأت رزقا (١)

---

(١) نفس المرجع ص ٨٤٠ . وسنرى مثال ذلك بوضوح عند توفيق الحكيم فى مسرحيته (الحمار يفكر) من كتاب (الحمير) المنشور عن دار الشروق ببيروت سنة ١٩٧٥ والتى كتبها فى مارس سنة ١٩٦٩ ومنعت من النشر لأن فيها مساسا بشخصية الزعيم الملهم خاصة فى هذه المسميات الجديدة :

اللص النحيف ـ السطو ؟ تقول السطو ؟
اللص الضخم ـ الجباية الجباية
اللص النحيف ـ نعم حاذر ، لو سمعك شيخنا ومستشاره العلامة تتعلق بمثل هذه الألفاظ
اللص الضخم ـ لسانى لم يتعود بعد الكلمات الجديدة (ص ١٨)
العلامة ـ قلت لك إن القوة يجب أن تختفى خلف المبدأ ... والمبدأ هو

فأين هذه الاعترافات الصريحة التى تعبر عن جو معين — عانيناه بانفسنا وعاناه شاعرنا أباظه وكان أكثر جرأة منا على التصريح به فى ذلك الزمن - أين هذه الاعترافات مما حاول أباظه أن يوهمنا به من أنه لجأ إلى الاسطورة * خلال التصوير الدرامى لمسرحية « شهريار » فإذا كاتب الدرامى . اذا حاول استخدام الاسطورة كشكل درامى — عليه أن « يخلق من رموز الاسطورة قوة ابداعية

أننا نأخذ مال الاغنياء لنعطى الفقراء

الشيخ - وهل سنعطى الفقراء ؟

العلامة - هذه مسألة نبحث فيها بعد

الشيخ - لا أسمع لابد من حسم الموضوع الآن فرجالنا كما تعلم لن يقبلوا تعريض رقابهم ليعطوا غيرهم مغانمهم

العلامة - المهم الآن أن نعطى الجميع أسماء جديدة فهم ليسوا رجال منسر بل أعضاء حزب

الشيخ .. والسرقة ؟ ماذا نسميها ؟

العلامة - جباية ، ألم نتفق على ذلك ؟

الشيخ .. نعم جباية ... الحرامى ؟

العلامة .. محصل

الشيخ .. مضبوط (ص ٢٦)

* يعتبر ت . س . اليوت أحد الذين شاركوا فى بعث الأسطورة وصبها فى قالب عصرى جديد ولقد ساعدت النهضة المسرحية الجديدة على رحابة المضمون الدرامى فى المسرحيات الحديثة التى كتبت من خلال تشكيل أسطورى مما أدى الى تخطى الحواجز التقليدية التى قام عليها المسرح سنين طويلة فغذته الصورة الشعرية والأسطورة الاغريقيــة الأصيلة مما أدى الى اتساع الميدان بعد أن امتزجت هذه المادة بالقضايا الفكرية الحديثة .

أنظر : الاسطورة والدراما / سعد عبد العزيز ص ١٠٩ .

موحية تكشف عن سر غامض لم يكن معروفا لدى أفراد الناس فهمته هنا أن يمنحهم شيئا جديدا وأن يضيف اليهم خبرة إنسانية جديدة »[1] أى أنه ينبغى أن يكون هناك تفاعل عضوى بين المواقف والشخصيات وبين ما يريد الكاتب المسرحى الايحاء به من رموز الأسطورة الأصلية مفسرا هذه الرموز بحسه الدرامى المتميز — تفسيرا جديدا يلائم واقعه .

وأغلب الظن عندى بعد دراستى لمسرحية شهريار أن ما حاول اباظه التركيز عليه من ملامح الأسطورة هو حل عقدة شهريار برد الثقة فى نفسه وفى سطوته وعزة ملكه وذلك بتحويله من الشر والقسوة وسفك الدماء الى الخير الذى يبلغ حد التخلى عن العرش والضرب فى مناكب الأرض كولى من أولياء الله بصورة مفاجئة لم تسبقها مقدمات كافية لتفسيرها . وفى هذا التناول لم يحالف أباظه التوفيق فى تفسير رموز الأسطورة تفسيرا جديدا مثل ذلك الذى حازه توفيق الحكيم وباكثير من قبله فنجحا فى إضافة شىء — رغم ضآلته — إلا أنه يوضح فهمها لما يجب أن يكون عليه التناول الدرامى الجديد لرموز أسطورة قديمه[2] فما الذى ياترى ألجأه إلى التضييق على نفسه وتناول موضوع شهريار أسطوريا بينما باطنه — كما استشففناه — مسرحيا كان يريد مناقشة عدة قضايا معاصرة حدثت فى عهد ثورة ٢٣ يوليو — ولا علاقة لها اصلا ببيئة الإسطورة التاريخية كما سبق لنا أن عرضناه ، وما الذى جعل مفهومه للكورس كعنصر من

(١) الاسطورة والدراما / سعد عبد العزيز ص ١٩ ، ٣٠ — طبع مكتبة الانجلو المصرية سنة ١٩٦٦ .

(٢) أنظر : تفصيل هذا فى كتاب « مسرحيات عزيز اباظه » د . محمد مندور ص ٧١ ، ٧٢ ، ٧٣ .

وأنظر : « عن مسرحيات « عزيز أباظه » د . عبد المحسن عاطف سلام ص ٣٧١

عناصر التجديد فى التناول المسرحى عنده — حسب ما أورده فى مقدمته — ينحرف به عن توظيف « الكورس » دراميا فى دفع الاحداث إلى الامام بدل أن يصرخ هذا الصراخ الذى لا يضيف جديدا .

يا صرخة الموت اصعدى للسماء بين طفاوات الضياء الحزين
قصى عليها قصة الأبرياء ومروا بمأفون من الغاشمين
فجر فى الارض بحار الدماء يا رحمة الله : ألا تدركين (١)

لم يكن من الممكن الاستغناء عن هذا الاستصراخ لأن بالمسرحية أشعارا كثيرة على لسان (سليمان المسخ) أوحت بذلك فما الذى جعل عزيز اباظه يتأرجح كل هذا التأرجح بين الأسطورة والمسخ والكورس ؟ .

أغلب الظن عندى — كما سبق أن وضحت — أن عزيز اباظة كان يبغى التنديد بالظلم والفساد السياسى بين ذوى السلطان من حكام مصر فى الحكم الأيام التى نشر فيها مسرحيته فلجأ إلى التمويه حتى يخفى هدفه القومى محاولا تشتيت موضوعه الغنائى القومى بين أسطورة فيها مسخ وكورس حتى ينصرف فكرنا بعيدا عن واقعنا المصرى الحالك * ولكنه رغم هذا المجهود التمويهى لم يفلح

---

(١) مسرح الشعر / المجلد الأول / مسرحية شهريار / عزيز اباظه .
* وربما كان هذ التمويه هو ما دعا الدكتور عز الدين اسماعيل إلى أن يرى اباظه قـــد « تكلف الحديث عن سوء حالة القصر وسوء حال الشعب من خلال هذه القصة على النحو الذى قدمة »

أنظر : قضايا الانسان فى الأدب المسرحى . تأليف الدكتور عز الدين اسماعيل ص ٢٠٧ سلسلة الألف كتاب تحت رقم (٤١٢) الناشر دار الفكر العربى .

(١) عن مسرحيات عزيز اباظه / د عبد المحسن عاطف سلام ص ٣٧٥

إلا فى ترك انطباع واحد على أنفسنا إلا وهو ما تميز به — منذ حديثنا عنه فى هذا المقام — من غنائية تقليدية قومية تترسم إلى حد بعيد ظل شوقى لكن فى جرأة أبعد من تلك التى رأيناها عند شوقى فى مسرحياته ذات الملمح السياسى مما حدا بأستاذنا الدكتور عبد المحسن عاطف سلام أن يقول عنه : (لعل جرأة الشاعر على التعبير عن نفسه فى آراء نقدية تكشف عن إعتداد بالنفس واستحصاد القوة الفنية واستقلال فى الرأى وإحساس بالنضج والثقة [١] .

بل أن هذه الجرأة السياسية المقنعة قد استمرأها شاعرنا عزيز اباظه فى مسرحيته « قافلة النور » سنة ١٩٥٩ حيث تخفى الشاعر فى ثوب موضوع دينى (أخذه من حقبة أولى فى حياة الاسلام ، أخذه من فترة البداية حيث الصراع والخوف والجهاد وحيث يحرص الناس على عقيدتهم الجديدة وعلى حياتهم خوف افتراء أعدائهم من غير المسلمين وبطشهم بهم)[٢] . فهذا جابر أحد المسلمين المضطهدين يرى أن :

هذه الدولة الغشوم تسوم الناس سوء العذاب والايذاء

قد صبرنا لو قد تعفف هذا العسف عن مس حرمة الآراء

... ...

... ...

(١) نفس المرجع السابق ص ٤٠٧

(٢) نفس مرجع الأستاذ الدكتور عبد المحسن عاطف سلام السابق

وأعدوا مداهم اليوم يفرو ن أديم الحنيفة البيضاء
لا ومن كرم الخليفة بالاســ ـلام لا والرسالة العصماء
لن ينالوا منه ، وكيف ينالو ن من الشمس فى عوالى السماء[1]

فالموضوع كما ترى ليس بالجديد ولكن هذه العبارات التى توحى بوضع ظالم لجماعة المسلمين من مثل (هذه الدولة الغشوم تسوم الناس سوء العذاب) و (هذا العسف) و (مس حرمة الآراء) و (يفرون أديم الحنيفة البيضاء) و (من كرم الخليفة بالاسلام) و (الرسالة العصماء) هذه العبارات السابقة لابد أن تحرك فى أذهاننا وضعا تعسفيا كان يجتاح فئات دينية سياسية معينة عندنا فى مصر كاد شيطان السلطان فى ذلك الوقت أن يأتى عليها تنكيلا وتعذيبا وقتلا وتشريدا وتلك ضريبة العقيدة الاسلامية فسبحانه وتعالى (اشترى من من المؤمنين أنفسهم وأموالهم بأن لهم الجنة)[2].

ولكن الهاتف يقف فى وجه ذلك الشيطان قائلا :

... ... سوف تمنى بخاتم للرسلينا
فى يديه القرآن يبقى على الدهر كتاب الهدى المصون المبينا
يعصم المؤمنين ما أبصروا الحق ويهدى الاسلام والمسلمينا[3]

فالقرآن الكريم — أيضا هنا فى الأبيات — كان دستور هذه الفئة المسلمة . والآن ربما تبادر سؤال يقول : ما الذى حدا بأباظة أن يشير هذه الاشارات — التى تكاد أن تصل حد التصريح — إلى معاناة طائفة المسلمين من

---

(١) مسرح الشعر / المجلد الثانى / عزيز اباظه / قافلة النور ، الفصل الأول ، المشهد الاول ص ١٤٤ ، ١٤٥

(٢) نفس المرجع السابق ، الفصل الرابع ، المشهد التاســع / والمسرحية مملوءة بالايات القرآنية فى مواقف متفرقة صفحات ١٥٣ ، ١٥٤

(٣) نفس المرجع السابق ص ١٤٠

الاضطهـــاد الظالم الحاكم فى تلك الفترة الزمنية سنة ١٩٥٩ (التى نشرت فيها المسرحية) ؟ .

وجوابنا سيكون فى شكل سؤال :-

وهل كنا فى مصر محتاجين إلى من يشرح لنا - نحن الدولة الاسلامية - ماعاناه المسلمون الأوائل من اضطها الفرس لهم تحت قيادة « رستم » فى مسرحية شعرية تمجد الاخاء (١) الاسمى والتضحية ، وما أكثر مثل هذه المسرحيات الاسلامية فى ادبنا العربى قبل عام ١٩٠٩ ؟

هل كنا فى حاجة عام ١٩٥٩ إلى مثل هـذه المسرحية بتلك المشاهد المكررة السابقة والتى لاتضيف جديدا إلى السياق الدرامى ؟

ربما كان لهذه المشاهدة فائدة فى تحويل احدى الشخصيات « سلفراس » إلى الاسلام كما نفهم من كلامها فى الفصل الرابع، الا أن هذه النتيجة لا تبرر دراميا هذا الحشو الغنائى .

فما السر ياترى المختفى وراء حرص الشاعر على إضافـة هذه المشاهدة ؟ إن فى عبارات بعض باحثينا مايضىء لنا الطريق كى نلملم شتات أفـكارنا فى هـــذا الخضم .

فهذا الدكتور أحمد شلبى يقول : « العجيب أن الاضطهـاد والسجون شملت جماعات مختلفة المشارب ، فالاخوان المسلمون عانوا منها، كما عانى منها الشيوعيون

(١) نفس المرجع السابق / الفصل الثالث / المنظر الثانى من المشهد الأول حتى نهاية المشهد الخامس من ص ٢١٠ إلى ص ٢٢٢ .

فكأن الفزع كان هدفا لذاته » (١) .

ويقول الدكتور ابراهيم عبده (ومن المسلمين من أباح دم المسلمين ورتب لهم فى ساعات الشدة وأيام المحنة المأجورين لازهاق أرواحهم ونسف منشآتهم، ونسى المسلمون أنهم رفاق سلاح واخوة جهاد ، وأنهم خير أمة أخرجت الناس ولا يليق بها أن تفرق أيدى سبا) (٢) .

وبعودتنا إلى « قباذ » شبيه فرفور فى المسرحية الشعبية ، والمعلق الحكيم القارس عند اللزوم ، الجبـــان إذا استدعى الأمر شيئا من الجبن بمثل الشعب المؤثر والمتأثر بأحداث المسرحية - بعودتنا إلى « قباذ » نراه يضىء الطريق واضحا عن سبب هذه التراكيات التى اعترضت سبيل فهمنا الداعى إلى مسرحية شعرية اسلامية تصف تضحية المسلمين الأول لمن يعيشون فى مصر سنة ١٩٥٩ : -

قباذ : .... لقد شهدنا	عجائب أقلقت بال العباد
فقد عشنا على رغد وأمن	إلى أن حل رستم بالبلاد (٣)

ويقول عنه أيضا « قباذ » : -

وسام الناس تعذيبا وذلا	ففرت عصبة منهم لواذا(٤)

---

(١) أنظر . حرب ٦٧ - ٧٣ (دراسة مقارنة لإبراز أسباب الهزيمة ودعائم النصر) د. أحمد شلبى ص ٤٤ - مكتبة النهضة المصرية سنة ١٩٧٥

(٢) أنظر : (الوسواس الخناس) أحداث مصر فى عشرين عاما / د. ابراهيم عبده ص ٣١ دار الشروق لبنان / الطبعة الثالثة سنة ١٩٧٤ .

(٣) مسرح الشعر / المجلد الثانى / عزيز أباظه / قافلة النور / الفصل الرابع المشهد الثانى ص ٢٣٩ .

(٤) نفس المرجع السابق ص ٢٤٠ .

فالسبب كما يبدو هو « رستم » ذلك القائد العسكرى الفارسى الدموى فى مسرحية « قافلة النور » . إنه صورة لذلك الحاكم المتغطرس الذى تحكمت فيه دوافع شخصية مختلطة بدوافع الواجب العام فجـاء بطشه بالمسلمين وجماعتهم بطشا حيوانيـا

انى منزل بكم نقمة الدهر   ومصليكمو عذابا ونكرا
فيصل الامر ، مدرك الوتر ماقى   الذعر بجرى الدماء نهرا فبحرا
احذروا قتلتى وخافوا هراى   أنا كسرى هنا ، أجل انا كسرى (١)

فيؤمن على تصورات عقله ، ويثبت هذا التوهم قائلا (أجل أنا كسرى) فهل وجد لدينا ـ ابنـاء مصر والامـــة العربية ـ عام ١٩٥٩ كسرى باطشـا غشوما كهذا ؟

أغلب الظن أنه كان بين ظهرانينا ـ مـــدة ليست بالقصيرة ـ حاكم مثل « رستم » هذا بطشا وكبرا ، مما دفع اباظه الشاعر المسرحى القوى الاكثر جراة من شوقى ـ ولو أنه مازال ظله فى غنائيته التى أضاف اليها الفاظه الجلمودية ـ دفعه إلى الايحاء بالثورة عليه فى ثنـايا حوار بعض المسلمين مع الفرس الراضين ببطشه فتقول « مريم » لـ « سلفراس » :ـ

مريم : كلا فان سكوتكم عنه على   ظلم وتسليم سكوت مجرم (٢)

ولكن يبدو أن أباظه كان يائسا من أن يتحرك الشعب أمام بطش رستم مصر

---

(١) نفس المرجع السابق ص ١٩٤ .

(٢) نفس المرجع السابق/الفصل الثانى / المنظر الثـــانى / المشهد السادس ص ٢٢٧ .

سنة ١٩٥٩ فلم ير الا أن يضع أمله ـ فى رنة يأس على لسان « سافراس » التى دخلت الاسلام وهى تقول :ـ

إن هوت أمتى وذلت بلادى   فرباط الاسلام أبقى وأطهر
حق الله وحده لرسول   الله والمؤمنين والله أكبر

وبعد ، أليس فى المقتطفات التى أوردتها لاساتذة باحثين مضافا اليها ما انطلق به لسان أباظه من أبيات على لسان « الشيطان » ، « ولسان » ، « رستم » ، أليس فى ذلك اسقاطات شعرية معبرة عن واقع حكامنا المستبدين فى ذلك الوقت ؟

إن فى البيتين الاخيرين السابقين إشارة واضحة إلى ما أردت أن أستشفه من وراء هذه المسرحية (فرباط الإسلام أبقى وأطهر)

بل ويكفينا هذا الشعار (الله اكبر) ـ الذى كانت تحمله وتردده هذه الفئة ـ إسقاطا شعريا للتعبير عن واقع فئة غالبت فى حياتنا السياسية ، وما ذلك إلا امتداد الخط الذى سلكه عزيز أباظه ـ فى دماء مكشوف ـ فى « شهريار » قبل قافلة الور فاضحا بعض الجبروت السياسى الذى عاث فى مصر فسادا ممثلا فى اضطهاد طائفة معينة سنة ١٩٥٩ كان الاسلام غايتها وشعارها على يد جبار طاغية رمز له بالقائد الفارسى « رستم » الحاكم المستبد .

وهنا نجد الفكر يلح بنا متسائلين : « هل بين استبداد « رستم » ، وحكم الفرد المطلق الذى تمثل فى مسرحية اباظه التالية قيصر سنة ١٩٦٣ صلة ؟

إن « قيصر » هى نسج على منوال الشاعر الانجليزى الكبير

William Shakespeare من ناحية الموضوع فى مسرحيته « يوليوس قيصر »

ومتابعة ـ فى نفس الوقت ـ لشوقى فى أسلوبه حين ألف مصرع كليوباترا مقلدا نفس الشاعر الانجليزى فى : Antony And Cleopatra

ثم هى بعد هذا كله ـ وهو ما يهمنى هنا فى هذا البحث ـ اضطهاد لشخصية فيها صورة للحاكم المطلق الذى استبد وأكرسى السلطان وطعن الديمقراطية فى الصميم وأوقف كل همسه حرية بل وتناسى ما كان قد وعـــد به الشعب من ديمقراطية ، ولاننسى أن الشاعر يقدم لنا هذه المسرحية سنة ١٩٦٣ ، فهل هناك داع التركيز على مثل هذه الشخصية « الدكتاتورية » عندنا فى مصر فى ذلك الوقت ؟ .

لو تناولنا مذكرات اللواء محمد نجيب (كلمتى للتاريخ) لقرأنا فيها ما يمنحنا بصيصا من الهداية لاستكشاف ملابسات تقديم عزيز أباظه لشخصية « قيصر » فى مسرحية شعرية سنة ١٩٦٣ حيث يقول : (أردت تصفية الاتجاه الدكتاتورى لتحل الديمقراطية بضغط شعبى . . وطالبت بضرورة الاسراع فى إجراء الانتخابات) (١) وكان ذلك عام ١٩٥٤ ولكن محمد نجيب لم يوفق فى ازاحة هذا الحاكم الدكتاتورى الذى استمر ما يقرب من ستة عشر عاماً .

فتصفية الدكتاتوريه للديمقراطية هى السبب فى مثار هـذا النقاش الذى دار بين « قيصر وبين « بروتس » فى المشهد الرابع من الفصل الاول (٢) : ـ

---

(١) كلمتى للتاريخ / مذكرات محمد نجيب ص ١٢٧ ط بيروت

(٢) مسرح الشعر ـ الجزء الثاني ـ عزيز أباظه ص ٣٠٣

قيصر :

أشكل الحكم ما أنت منكر ؟   وما الشكل؟حين اللب ضحيان مونق
إذا كان حكم الفرد عدلا ورحمة   وفضلا وإيثارا فحكم موفق
وإن كانت الشورى هدى وترددا   وخافا فحكم واهن الركن مخنق

بروتس :

تخذت التمواهات الكلام ذريعة   لتطمس حقـــا نوره يتألق
متى كان حكم الفرد عدلا ورحمة   لئن خيل عدلا فهو عدل مافق
يحور حواليه الهوى والتملق   وجوهـــره لا ريب ظلم منمق
أيعدل من ينصب كالنسر كاسرا   فيسلب أقداس الشعوب ويسرق
متى ولدتهم أمهاتهم حـــرائر   عبيـــدا يخب الرق فيهم ويعنق

ولكن الحوار المقنع مع « دكتاتور » لا يفيد بل إن النصيحة والحق لا تزيدانه إلا عتوا

قيصر : اجترؤ

بروتس : هذا الحق قيصر

قيصر : لا تزد

لأوشك أن يودى بحلمى توقدى

بروتس :

أتغضب انى قد تحدثت مخلصـــا   اليك فلم أخدع ولم أتأود (١)

---

(١) نفس المرجع ص ٣٠٤

وحينما يذكر « بروتس » قيصر ، بوعوده فى منح الشعب الديمقراطيـة ، نرى الأخير يتنصـل منها :

بروتس : ...... ألسنا وعدت القوم أنك نازل

من الحكم فردا

قيصر : من وعدت ومن أعنى

ويمضى فى تعداد أياديه الدكتاتورية البيضاء على الشعب متعاليا :

... أمسك ان لى لرسالة تعز بها الدهـر روما وتستـنى

أسوق لهـا الأفياء من كل جانب وابنى لها من شامخ المجد ما أبنى (١)

إلا أن بروتس الذى هو فى المسرحية لسان حال أباظه المعبر عن آرائه يعرى هذا الصلف المغرور قائلا :-

بروتـس :

وأى يد هذى ؟ وأى تطول علينـا بأمجـاد مموهة هجـن

أيـمد هذا الشعب أن سقت أعبدا اليه كما كبلت قنا إلى قـن

أيهفوا الى مجد الخلود ؟ أطامح لمنزلة الارباب ؟فاسمع وصدقنى

ترد لنـا حرية قـد سلبتهـا وتشرك فى الحكم الكفاةوتستدنى

واظن أن قول بروتس (أمجاد مموهة هجن) ، (هذا الشعب أن سقت أعبدا) ، (كبلت قنا إلى قن) واضح فيه ما أوقعه هذا المتجبر الطاغى الطامح لمنزلة الارباب بشعبه من وسائل قمع وارهاب بعثت الجرأة على لسان شاعرنا فأنطق بروتس بأن (يرد لنا حرية قد سلبها) .

---

(١) نفس المرجع ص ٣٠٥

ولكن قيصر يعاند الإرادة الديمقراطية متحديا :

قيصر : فان لم أجبكم الذى تطالبونه

بروتس : تخطى إليك الشعب بالحقد والضغن

وما أظن بروتس (الذى يتحدث عزيز أباظه بلسانه) إلا واهما حين يتصور أن الشعب يستطيع أن يتخطى إلى هذا القيصر بالحقد والضغن أو أن يغير شيئا مما خطط له ، ذلك اننا نعلم جميعا كيف كانوا يجمعون جمعا ويوجهون كما يراد بهم كما جاء بمذكرات محمد نجيب (١) وكان عزيز يتمنى أن يوجد بينهم من يبصرهم بما يدفعون إليه مثل ما فعل « مارلاس » فى جموع المتزاحمين لرؤية « قيصر » —.

مارلاس :

خدعتمو فانخدعتم والحق لا بد يظهر
من تهرعون اليه المستبد المسيطر
ماذا دهاكم فغشى ولاءكم فتغير
كم قد زحمتم عليه سبيله حين يظهر
هتافكم وهو ينأى عنكم وساعة يحضر

والواقع أن مشهد تجمع فئات الشعب من الدهماء (Mobs) فى مقدمة مسرحية « يوليوس قيصر » لشكسبير ، قد منح أباظه فرصة كبرى كى يثبت ما يريد أن يثبت من تصوير لحالة الشعب المغرر به بأسلوب تفوح منه رائحة (القافية فى مسرحنا الشعبى) منبها فى وضوح إلى حالة الشعب المصرى المطحون تحت حكم كثير من الطغاة حين يقول —

(١) كلمتى للتاريخ / مذكرات محمد نجيب ص ١٣٩ ، ص ١٤٤ ، ١٤٥ .

مواطن :

إنا ذللنا فكنا لكل طاغ مطية[1]

ولإن كان أباظه قد وفق فى هذه المسرحية من حيث رصدها للفن السامى - فلقد بدا هذا التوفيق على وجه الخصوص فى اختياره لمسرحية تآمر فيها مجموعة من القواد على الحكم ، وقضوا جميعا بسبب شهوة السلطة التى حلوها متآمرين غير مقدرين عبء أمانتها ، فنالوا حتفهم .

وهذا ما تعرضه علينا مذكرات محمد نجيب السابقة حين يقول :

... « أصبحنا كما يقول المثل البلدى « مثل السمك نأكل بعضنا » (٢)

وبعد فلقد كان الحاحنا فيما سبق على الجانب السياسى فى مسرح أباظه - بعد مسرح شوقى القومى الاجتماعى - كان هذا الالحاح يهدف إلى إظهار مسرح أباظه أكثر جرأة من مسرح سلفه شوقى فى فضح ما عاناه شعب مصر من آثار الحكم المطلق الذى فرض عليه مدة ستة عشر عاما ، فى مسرحيات تبدو فى ظاهرها من أعماق التاريخ ولكن مضمونها معاصر ، حاولت جهدى إبراز هذا المضمون مبينا مطابقته لواقعنا السياسى من خلال عرض آراء كثير من الباحثين الذين اكتووا بنار هذه الفترة ومثنيا بآراء نفر ممن قاموا على أمر هذا البلد منذ بدء ثورة سنة ١٩٥٢ .

وقد اتضح لنا متابعة أباظه لأمير الشعراء أحمد شوقى فى غنائيته خاصة فى مسرحياته القومية الأولى - ولكن خفت حدة هذه الغنائية الخطابية فى مسرحياته الأخيرة لأنه كان فيها أقرب إلى نقل وقائع الساعة كالصحيفة اليومية إلا أن

(١) مسرح الشعر / الجزء الثانى ص ٣١٥ .

(٢) كلمتى للتاريخ / مذكرات محمد نجيب ص ٥٩ .

الألفاظ الجلدرية ظلت رائده فى جميع مسرحياته مع محاولته اختلاق شخصية «الفرفور» بصورة لا تبعث على تخفيف وقع الأحداث قدر ما تبعث على الأسى ، إن مبالغ ما فى هذه الشخصية من جدية يكاد أن يفقدها طابعها الفكه المميز لها فى مزجها السم بالعسل فزادت درجة السم زيادة مفرطة .

هذا وما زال أثر المخالطة واضحا فى مسرح أباظة أيضا ، مثل ما رأيناه فى مسرحية (قيصر) التى اعتمدت اعتمادا كبيرا على هيكل مسرحية (يوليوس قيصر لشيكسبير) وحملها الشاعر ما يريده من مضمون سياسى مصرى معاصر بالإضافة إلى ـ على ما نظن ـ ما قد استفاده من الاطلاع على المسرح الشعرى الأسطورى فى اللغة الانجليزية المعاصرة وخاصة ما نادى به ت : أس . اليوت سنة ١٩٥١ واستطاع عزيز أن يلم به من المسرحية ـ التى شاركه زميله عبد الله البشير فى تأليف « شهريار » .

ألسنا ـ بعد تعرضنا لمسرحى شوقى وأباظه ـ متبينين استمرار خط الغنائية المتأثرة بعنصر المخالطة فى مسرحنا ذى القضايا السياسية والاجتماعية ، منـــذ بداياته التى رصدناها فى الباب الأول من هذا البحث ، والذى جاءت«الفرافير» لتزيل ما ران عليه من غبار الماضى مثبتة أصالة تأثير الكوميديا الشعبية المصرية القديمة وعصريتها فى مخالطتها الكوميديا السوداء المعاصرة الأوروبية ؟ .

أيا كان هذا التأثير فإننا لم نلمسه مع مسرح عزيز اباظه إلا فى مضمونه القومى السياسى ولنا أن نتساءل ، ألم يكن عزيز أباظه مسهما فى ميدان المسرحيـــة الشعرية التى تعالج مشكلة اجتماعية ؟

الواقع أنه قد حاولها ، واستخدامنا لكلمة « حاولها » يجعلنا نحس أنه لم يطرقها بكثرة تعادل استفاضة مسرحياته القومية السياسية . لقد بدأ هذه المحاولة

الشعرية الاجتماعية حين قدم « قيس ولبنى » سنة ١٩٤٣ ثم مضى إلى مسرحه الشعرى القوى والسياسى قاطعا شوطا ليس بالقصير حتى إذا أجهد قوميا وسياسيا التقط أنفاسه الشعرية للمسرحية بمسرحيتيه الاجتماعيتين (أوراق الخريف سنة ١٩٥٧) و(زهرة سنة ١٩٦٨).

« قيس ولبنى » أسطورة عربية عالج خلالها - علاجا ميلودراميا معاصرا - مسألة غيرة الأم من زوجة ابنها التى فى تصورها حرمتها من بلهنية العيش فى ظل ابنها واستأثرت باهتمامه وبأمواله فتوغر هذه الأم صدر ابنها على لبنى مثيرة فيه النخوة ، معيرة إياه بسوء مظهره بعد أن أنفق ماله على لبنى وحرم نفسه مؤنبة له على تراخيه نحو والديه .

أم قيس :

المال مال أبيك كيف حبسته عنا وسقت الحلى والجوهرا
تبدو بأخلاق الثياب وترتدى لبنى الدمقس مفوفا ومدنرا
وإذا مرضنا عدتنا متثاقلا وتكاد ان وعكت تذوب تحسرا(١)

وما تلك التعللات السابقات فى تشويه صورة لبنى عند قيس إلا ستار يخفى ما أزمعته أم السوء هذه تدبيره حين رأت قيس مقبلا على زوجته وحبيبته لبنى تظللهما السعادة فلسعتها ألسنة الغيرة :-

أم قيس :

سعدت بى عند قيس منذ حلت فهنت عليه بين الوالدات

(١) قيس ولبنى - عزيز أباظه ، ص ٧١ المشهد الخامس من الفصل الثانى - الطبعة الثانية / شركة فن الطباعة .

تحرضه وتوغـــــــره علينا　　وتنفث فيه سحر الساحرات
سيصحو المدنف المفتون يوما　　فليفظها وهذا اليوم آت (١)

وحين يعترض قيس على تدبير أمه ومرة أشاعتهما جو السموم والشقاق أملا فى فصله عن زوجته وحبيبته لبنى ، حين يعترض بقوله : -

قيس :

وضعت السم فى الدسم　　وفهت بأظلـــــــم الكلم
ورمت الغض من لبنى　　بما ألقيت من تهـــــم (٢)

وهنا تبرز مشكلة عدم الانجاب مخرجا لهذه الأم من حقدها الأبله إلى محاولة تبرير هذا الهجوم على لبنى خوفا على انقطاع ذرية قيس من زوجة العقيم :

أم قيس :

ياقيس مال أبيك مال غامر　　وتراؤه فى الكابرين عميم
ياقيس أنت وحيدنا فحياتنا　　ليست إذن إلا عليك تقوم (٣)

وينساق ذريح والد قيس جهلا من ناحية ، ومسايرة التقاليد العربية من ناحية أخرى حيث العرب تفاخر بكثرة الانجاب فيتابع زوجته (أم الدور) فى تيار هجومها على لبنى لتطليقها من قيس استمساكا بعادة الانجاب ليس إلا : -

---

(١) نفس المسرحية السابقة ص ٦٦ ـ المشهد الثالث من الفصل الثانى .
(٢) نفس المسرحية السابقة ص ٧٣ ـ المشهد الخامس من الفصل الثانى .
(٣) نفس المسرحية ، ص ٧٦ .

ذريح :

قد كنت يابني لاعدمتك خطوة　　من برزخ الأخرى وأنت سقيم

فلئن مضيت بغير ما خلف هوى　　بيت له التبجيـــل والتكريم

ياقيس سرحها ودونك غيرها　　هيهات تصلح للرجال عقيم (١)

وحين يجدان من قيس جدارا صلبا لا يقويان على اقتحـــامه بترسلاتهما الخبيثة المبررة أبويا ، حين يفعلان فى ذلك يتمسحان بالدين زورا وبهتانا فتقول :

أم قيس :

لا بل تسرحها فما من خطة

ياقيس غير طلاقها يرضاها

أبواك قد كبرا فلا ترهقهما

عنتا ، وأرضهما فترض الله (٢)

فيبدو على قيس الانهيار الميلودرامى ذى النغمة الجهيرة (ص ٨٨) : ـ

قيس :　　أين الكمال هل من الكمال

تركى أمى وأبى وآلى

بين يد التشريد والاذلال

وهـــزوا لشامت وقال　　ص (٨٩)

ذلك جرح غير ذى اندمال

أن ذهبت لبنى فرأس مالى

---

(١) نفس المسرحية ـ المشهد الخامس من الفصل الثانى ص ٧٧ .

(٢) نفس المسرحية ـ المشهد الخامس من الفصل الثانى ص ٨٠ .

ومعقد الرجاء والآمال
وكعبة الأحلام والخيال
وانه لابد المحال
ما زالت الأيام والليالى
تصبحنى باليمن والاقبال
حتى رمتنى اليوم بالأهوال
كأنها بواذخ الجبال

والواقع أننى ألمح فى الأبيات شاعرا يتلمس طريقه إلى الإنشاد المسرحى الميلودرامى محاولا الامساك بطرف ثوب علاق بالنسبة له يسمى أحمد شوقى فى هذا المضمار .

والواقع أن اختيار أباظه لذلك الموضوع من أبى الفرج الاصبهانى من ناحية وحشو المقطوعات الغنائية التى يمكن أن تغنى بين الفصول من ناحية أخرى كدور المغنى فى بداية الفصل الثالث المنظر الأول (١) كل ذلك يثبت متابعة أباظه لأمير الشعراء أحمد شوقى وإلا فهل كان هناك داع سنة ١٩٤٣ - وهو تاريخ إصدار مسرحية أباظه - إلى مثل هذا الحشو الغنائى الذى مارسه شوقى قبل ذلك - نظرا لإقبال الجمهور على مسرح الشيخ سلامه حجازى لمجرد متابعة مقطوعات الغناء - هل كان هناك ما يدعو أباظه إلى هذا الحشو فى عصر إنفصل فيه الغناء عن المسرح فاستقلت الدراما بمسرح خاص هو الفرقة المصرية التى وكلت إدارتها إلى الشاعر خليل مطران واستقلت المطربة « ملك » التى

(١) مسرحية قيس ولبنى ص ٨٩ - حيث يبدأ النشيد بقول المغنى :
كبد غير بارح ما ألاقى ما أرانى أطيقه يارفاقى

كانت ربة المسرح الغنائي في الأربعينات بالمسرح الغنائي ؟ (١)

ولكن دعنا نمضي مع عزيز أباظه في ميدان المسرحية الشعرية الاجتماعية محاولين متابعته حين يلتقط أنفاسه بعد أن أجهدها النظم المسرحي ذو الطابع القومي قبل ثورة سنة ١٩٥٢ والجانح إلى المباشرة السياسية بعد ذلك حتى قيصر سنة ١٩٦٣ — لنجده حين يلتقط هذه الانفاس يعالج « في أوراق الخريف » موضوعا اجتماعيا يرى فيه الدكتور محمد مندور موضوعا دخيلا على بيئتنا المصرية ، وهو موضوع المرأة وداد التي أحبت (مهيب) الفقير فيما مضى ، ثم أجبرها عمها على رفض الفقير الأثير لديها لتتزوج بآخر غني لا تربطها به إلا عقدة الزوجية فأخلصت لواجبات الزوجية مسلمة جسدها (لقاسم) زوجها حتى إذا جاءها حبيبها القديم (مهيب) بعد أن أثرى وبعد أن تكون هي قد قضت سنوات طوالا أما لأبناء كبار وزوجا شريفة لقاسم — إذا جاءها حبيبها القديم هذا تجيش فيها عواطفها المكبوتة وتنسى حقوق الزوجية وتباشر الحب اللاشرعي تحت سقف بيت الزوجية مع حبيبها القديم (مهيب) وتعترف بذلك في جرأة غير متوقعة في بيئتنا الشرقية كما يقول مندور — وغير مبررة دراميا فهي ميلودرامية من ناحية أخرى كما نرى نحن فيها —

هل كنت تجهل انني قد جئته مقهورة أبغضه ونمقته
ان كان عطفك أو جميلك ضيعا عمري فمرضك صنته وحفظته

وربما كان عدم تعاطفنا مع مثل هذه المسرحية هو في العلاقة الشاذة بين

---

(١) أنظر — رأى الدكتور محمد مندور في ذلك الغناء الشعري الذي ليس له مبرر درامي (مسرحيات عزيز أباظه ص ٢٨ ، ٢٩) .

(وداد) وحبيبها القديم (مهيب) ولكن الموضوع فى حد ذاته أثر من سيطرة التقاليد علينا معشر المصريين - من أصل ريفى أو من مصر العليا - فنحن لا يهمنا من يتوافق انسانيا مع فتياتنا قدر ألا تنحدر عن طبقتنا الاجتماعية بتزويج فتياتنا من فتيان بيئة إجتماعية أقل منزلة من طبقتنا التى نتوهم أنها أرفع منزلة ، ومن يدرى ربما أراد اباظه أن يشير من طرف خفى إلى أن تذويب الفراق بين الطبقات الذى حرصت الثورة عليه منذ قيامها لم يؤت ثماره (١) فظلت العلاقات الاجتماعية على ما كانت عليه قبل قيام الثورة حيث طبقة ثرية ترفض التنازل بتزويج فتاتها من طبقة فقيرة *

تلك قضية اجتماعية مصرية صميمة حاول اباظه علاجها باسلوبه الشعرى الغنائى فانداحت أمامه دوائر العروض خاصة فى تلك المواقف الغنائية بين الزوجة (وداد) وزوجها (أكرم) حيث تتكشف علاقتها (بمهيب) أو حين تحرض (وداد) حبيبها مهيب على الاستمرار فى العلاقة الشاذة بينهما حتى ينهلا ما لم يستطيعا استيعابه أيام الحب الاولى ، وحرماه فى شبابهما إلى جانب الاحتفال بالألفاظ الجلمودية ذات الشروح الهامشية والقوالب الحكمية .

---

(١) أنظر المقـال الذى نشر بصحيفة الأهرام يوم الخميس ١٩٧٦/٧/١٥ ص ٩ تحت عنوان « هل ذابت الفوارق ؟ ! » للاستاذ الدكتور زكى نجيب محمود .

* ولا يتراجع عزيز عن الإلحاح فى مناقشة مثل هذا الموضوع والاشارة اليه فى مسرحيته التالية (زهره) سنة ١٩٦٨ وكأنه شىء مألوف شائع فى بيئتنا وعليه كشاعر أخلاقى غنائى أن ينبه الى خطورته كما جاء على لســـان سلمى فى هذه المسرحية :

متى يدرك الأهل ان الزواج   اذا فرضوا عقده لن يدوما

أنظر مسرح الشعر / ج ٢ / عزيز اباظة ص ٥٢٣).

وعموما فان الجانب الاخلاقى فى مسرحيات أباظه ذات القضايا الاجتماعية ، هذا الجانب الأخلاقى لا يتخذ فيه أباظه جانب الحذر ـ الذى لازم شوقى فى مسرحياته العاطفية مثل مجنون ليلى ـ حيث حاول فيها شوقى إرضاء جمهوره العربى الشرقى بالحفاظ على تقاليده حين جعل ليلى المحبة لقيس تتحول فجأة ـ دون مبرر درامى هو الآخر ـ عن حبها لقيس الى الزواج من غريمه (ورد) إحياء للتقاليد العربية ، ولعل كان اباظه أكثر جرأة فى صدامه لنا عن طريق تعرية تقاليدنا الجافية تماما كجرأته فى تناوله واقعنا السياسى .

وربما أخذ على أباظه فى بنائه المسرحى هو الآخر عدم رعاية الواقع الدرامى المقنع فى بنائه لتحول الشخصيات المسرحية قدر عنايته بجانب الحوادث المادية الخارجية شأن شوقى الذى قال أباظه عن نفسه إنه تابعه مما أدى ـ مع حشر المواقف الغنائية ـ إلى عدم إنتظام الحبكة المسرحية[1] .

ولكننا نحمد له على أى حال جرأة التناول والإفصاح اللذين لم يكن شوقى مستعداً لهما . ربما لأن شوقى ظل أسير القصر ولكن عزيز أباظه لم يكن لديه ما يخاف فقدانه بعد أن طبق قانون الإصلاح الزراعى على كثير من الإقطاعيين وشمل بعض الأثرياء[2] وربما يكون هذا القانون ـ وغيره من القوانين الثورية ـ

---

(١) يقول الدكتور عبد المحسن عاطف سلام : « والخلل الأكبر الذى نلحظه على معظم المسرحيات الشعرية هو عدم قدرة الشاعر العربى على إيجـــاد ذلك التفاعل بين الشخصية والحبكة . فقد يركز الشاعر على موقف معين تقفه الشخصية فى داخل الرواية ويعطيها مجالا واسعا للتعبير عن عواطفها وإرادتها تعبيرا كاملا وهو بهذا يكسر الإطار العام الذى ينبغى أن يكون متناسقا ويحدث الانفصام الداخلى فى القصة (أنظر « عن مسرحيات عزيز أباظه » / د عبد المحسن عاطف سلام ص ٤٥٩) .

(١) أنظر : مذكرات محمد نجيب (كلمتى للتاريخ) .

قد احتاج فيما احتاج عزيز أباظه .

ولكن شوقي وعزيز اشتركا في المحافظة على الشكل الشعرى التراثى مستمسكين بتلك القافية في شعرهم المسرحي وهي قيد كبير على حرية الشاعر المسرحي لأنها (تصيب حواره بالبطء والجمود ، فتقسيم البيت إلى شطرين متساويين ، وإلى عدد خاص من التفصيلات لا ينقص أو يزيد يضطر الشاعر في غير موضع أن يلجأ إلى الحشو ليتم به حديثا بدأته شخصية ما لأن ما بقى من البيت لا يحتمل حديثا آخر من شخصية أخرى)(١) .

ويخيل إلى « أن كلا من شوقي وأباظه لم يميزا ـ حين أخذا في خوض ميدان جديد على الشعر العربي وهو الميدان المسرحي ـ لم يميزا بين المسرح الشعرى والشعر المسرحي فظنا أن المسرح الشعرى هو مجرد شعر يعقد في عقدة ، ويلتى بالحوار ، ولم يفطنا ـ لخضوعهما لعمود الشعر العربي التقليدى الذى شدهما إلى الغنائية وأبعدهما عن الدرامية لم يفطنا إلى أن شعر المسرح حوار ، والحوار المسرحي ليس مجموعة أقوال تلقى على جمهور بل هو حديث تقول فيه شخوص المسرحية ما تقول في مجابهة شخصيات أخرى أو موقف ، ذلك أن الحوار ـ ونعنى به الشعر هنا ـ هو نفســـه « فعل » به نرى الأشخاص وهم « يفعلون » بمقـــدار ما يعنيهم من أمر أنفسهم في موقفهم المسرحي بوصفهم أشخاصا أحيـــاء يواجهون موقفا محددا لا بوصفهم متوجهين بأقوالهم وأفعالهم الممثلة إلى الجمهور وهذا ما يمنح المسرحية الشعرية طاقتها الدرامية .

يقول T. S. Eliot (اذا كانت المسرحية تنزع أن تكون مسرحية شعرية ـ لا أن تكون إضافة الشعر اليها حلية ـ فعلينا أن نتوقع أن شاعرا دراميا مثل

---

(١) انظر : (في الادب المصرى المعاصر)د. عبدالقادر القط ص١٠٨ مكتبة مصر ١٩٥٥

شكسبير تتحقق أروع أشعاره جمالا فى أكثر مناظرة درامية ... فالذى يمنح المسرحية قوتها الدرامية هو الذى يمنحها قوتها الشعرية . فلم يخصص أحد بعض مسرحيات شيكسبير بأنها أكثر شاعرية فى حين خصص أخرى بأنها أكثر درامية فنفس المسرحيات هى الأغزر شاعرية ودرامية فى وقت معا)[1] .

فلم يكن شيكسبير ـ الذى خالطه شوقى وأباظه فى بعض مسرحياتهما ـ لم يكن غالبا يهتم بجمال البيت الشعرى فيدفعه هذا الاعجاب الشكلى إلى وضعه فى أى مكان من مسرحيته إلا أن يكون ذا وقع دراى دافع للاحداث مما فات كلا من الشاعرين شوقى وأباظه .

إلا أن هناك شاعرين مسرحيين آخرين جاءا فى لحظة مسرحية مخالفة اللحظة المسرحية التى وجد فيها شوقى ، وكذلك وجد فى شطر منها أباظه . لقد قلنا فيما سبق حين بدأنا الحديث عن مسرح شوقى إن اللحظة التى تحكمت فى توجيه طاقة شوقى شاعرا مسرحيا هى فجر النهضة المسرحية وتطوراتها المختلفة منذ عهد اسماعيل حتى عهد الملك فؤاد ، مع ما صاحب ذلك من نمو حركة القومية المصرية ، واتصال مصر بأوروبا إتصالا قويا مباشرا مما ظهر أثره فى شعر شوقى المسرحى وفى جانب من شعر أباظه المسرحى حتى ثورة سنة ١٩٥٢ .

---

(١) أنظر « فى النقد المسرحى » د . محمد غنيمى هلال ص ٥٠ ، ص ٥١

وأنظر : On poetry and poets

T, S. ELIOT. (p. 83)

« The lines are surprising, and yet they fit in with the character; or else we are compelled to adjust our conception of the character in such a way that the lines will be appropr-iate to it» .

أما اللحظة المسرحية التي تمكنت في إنتاج شاعرينا المسرحيين الجديدين — السائرين إلى درجة ما على درب شوقي غنائيا كما سنرى لممارستهما هما أيضا الشعر الغنائي — فقد تميزت (بالتغييرات الثورية في المجتمع العربي التي عبدت الطريق أمام حركة الشعر المعاصر ، ومن هذه الحركة ولقائها مع مشكلات العصر انطلق المسرح الشعري الحديث .

وقد تميز هذا المسرح الشعري الحديث بمناقشته المتأملة لقضـــايا العصر ومشكلاته وأحداثه ، فشغل نفسه بقضايا السلطة والعـــدل وكفاح الجزائر وفلسطين ، وطرح الأسئلة حول الحرية والالتزام والواجب الوطني والقومي وبالأحرى وضع نفسه في قلب الحياة ، وانطلق يعبر عنها)[1] .

فمسرح الشعر فيما قبل الثورة عند شوقي وأباظه كان خليطا من الرومانتيكية والكلاسيكية ذا نبرة غنائية خطابية ، ولذلك كان الاحتجاج الحق عليه هو إيجاد مسرح شعري أكثر درامية مما ستراه متحققا بدرجات متفاوتة عند شاعرينا عبد الرحمن الشرقاوي وصلاح عبد الصبور (*) .

(١) عدد ٧٤ من مجلة المسرح سبتمبر / أكتوبر سنة ١٩٧٠ ص ١٨ من حديث الشاعر صلاح عبد الصبور .

* بين هذين الشاعرين المسرحيين وبين شوقي وأباظه رحلة للمســـرحية الشعرية ليست بالقصيرة ، ولكنها تتسم بالمحاولات الجادة المؤثرة أكثر من التأصيل ووفرة الإنتاج والتميز بسمات عامة مثل الذي تحقق لدى شاعرينا الشرقاوي وعبد الصبور . فقد رأينا علي أحمد باكثير يترجم مسرحية « روميو وجولييت » في مزيج من النظم المرسل المنطلق والنظم الحر ، فهو مرسل من القافية ، وهو منطلق لانسيابه بين السطور ، فالبيت هنا ليس وحده ، وإنما الوحدة هي الجملة التامة المعنى التي قد تستغرق بيتين أو ثلاثة أو أكثر دون أن يقف القارىء إلا عند نهايتها ، وهو — أعني النظم — حر كذلك لعدم التزام عدد معين من

ــ التفصيلات فى البيت الواحد .

وألف با كثير كذلك مسرحية « اخناتون » ونفرتيتى بنفس الاسلوب الشعرى (أنظر مقدمة « روميو وجوليت » لبا كثير وأنظر « فن المسرحية من خلال تجاربى الشخصية با كثير ص ٧ إلى ١٣ ـ معهد الدراسات العربية العالية سنة ٥٨) وقد ترجم كذلك محمد فريد أبو حديد مسرحية ماكبث لشيكسبير بالشعر المرسل وصدرت عن دار المعارف سنة ١٩٦٠ ـ ولقد أفضت الحديث هنا فى هذه الحاشية عن با كثير لأن الشرقاوى قد اعترف فى تقديمه لمسرحية « جميلة » حين عرضها المسرح القومى بأنه مدين لكل الذين كتبوا للمسرح الشعرى من قبل وشقوا فى أدبنا العربى هذه الطريق الوعر من شوقى إلى على أحمد با كثير (أنظر مجلة المجلة العدد ٦٣ السنة السادسة / ابريل سنة ١٩٦٢ ص ٦٦) .

الفصل الثاني

المسرح الشعرى المعاصر

بين الالتزام والواقعية الرمزية

أ ــ الشرقاوى والنقد السياسى :

قلنا فى ... هذا الباب إن المسرحية قد تطورت عند اليونان القدماء من الأغانى والملاحم الشعرية ، وأن المأساة والملهــاة على السواء بدأتا فى صورة أناشيد مرتجلة .

فالصلة بين المأساة والشعر صلة وثيقة لأن أهم ما يجذبنا فى المأســاة هو الانفعالات الإنسانية التى تصورها ، وقد كان الشعر دائما ـ وربما سيظل ـ هو أصدق الأساليب للتعبير عن هذه الانفعالات .

وحتى فى المسرحيات النثرية الممتازة ـ كمسرحيات إبسن وتشيكوف وشو ـ فإننا نجد أن حوارها يقترب من الشعر كثيرا بما فيه من صدق عاطفة ، وتركيز وحسن إيقاع *

---

* مثال ذلك مسرحية « ملهاة الحب » لهنريك إبسن حيث تقول سوانهيلد : « إننا من نبت الربيع ، ولن يحل بنا الخريف أبدا ، إن الطائر المغرد يلوذ بالصمت فى صدرك ، ويهجر العش عندما تجف الأغصان ، وحبنا الساطع الذى

=

= يتزلزلا الآن واثقا ، هل يوجعه المرض ، أم توهنه السن ؟ الخير لك أن يموت كما عاش شابا فتيا » (أنظـــر « أبسن النرويجى » تأليف ميوريل براد بروك / ترجمة فؤاد كامل وكامل يوسف / مكتبة الفنون الدرامية ، عدد ٢٧ ، مكتبة مصر ص ٨٨ سنة ١٩٦٤) .

وأما الشاعرية على سبيل المثال عند تشيكوف فنستطيع أن نلتقط مثالا لهـا مسرحية « الخال فانيا » لتشيكوف :

فانيا : إنى فى غاية التعاسة يابنيتى ، آه لو تعلمين مقدار تعاستى

سونيا : ما باليد حيلة ، يجب أن نواصل الحيـــــاة رغم تعاستنا ، سنستمر فى العيش ياخال فانيا ، سنعيش أياما طويلة وليالى موحشة ، سنصبر على ما يخبئه لنا الدهر من محن . سنعمل لخدمة الآخرين دون كلل فى شبابنا وشيخوختنا . وعندما يحين أجلنا فسوف نستقبل الموت دون شكوى . وهناك من وراء القبر سندرك أن حياتنا كانت مليئة بالألم والشقاء والكفاح المرير ، وسيشملنا الله برحمته وينعم علينا أنا وأنت ياخال فانيا بحياة جديدة مشرقة جميلة سعيدة وستغمر السعادة قلبينـا ونلقى نظرة حانية إلى الوراء ونبتسم لمـا كنا نعانيه من شقاء وحرمان فننعم بالراحة . سنسمع تسبيح الملائكة ، ونرى السماء صافية تتلألأ بنجومها ، وعندما يتلاشى شقاء هذا العالم وشروره أمام رحمة تشمل العالم أجمع ، وتصبح حياتنا آمنه ، وادعة ، حلوة كالبسمة أنى أومن بذلك صدقنى ، أومن به ، مسكين أنت ياخال فانيا ، إنك تبكى إنك لم تذق فى حياتك للسعادة طعما ، ولكن صبرا ياخال فانيا ، سننعم بالراحة ، سنستريح .

(أنظر مسرحية « الخال فانيا » تشيكوف ـ ترجمة محمد حسن التيتى ص ٣١١ ـ ٣١٤ يناير ١٩٧٣ العدد ٤٠ من المسرح العالمى وزارة الاعلام/الكويت) .

وإذا بدا لنا أن المسرحية الشعرية كادت أن تندثر اليوم ، فإن المحاولات لا تفتأ تتجدد لإحيائها من جديد ، لذلك ليس من الغريب أن نجد كاتبا مسرحيا كبيرا مثل « وليم بطلر ييتس » يعتقد أن إحياء الشعر فى المسرح هو الأسلوب الوحيد لإنقاذ المسرح من غلبة الاتجاه الذهنى عليه ولإعادة الرقد العاطفى اليه [1].

= ولعل مسرحية « منزل القلوب المحطمة Heartbreak House لشو والتى تأثر فيها خطى تشيكوف فى شاعريته فى «بستان الكرز » و « العم فانيا » و « النورس » لعلها خير مثال على روح الشاعرية فى مسرح شو كما جاء فى مقدمة شو نفسه لهذه المسرحية :

مسز هشا باى : فهمت إنما هو شىء تفكرين فيه شىء يجعل للحياة معنى البهجة

ايلى : بالضبط هذا كل شىء فى الواقع .

مسز هشاباى : إنه يجعل الوقت يمر بسرعة ، أليس كذلك ؟ لا انتظار على قبل النوم كل ليلة ، ولا تساؤل إن كان الانسان سينام نوما قلقا مضطربا وما أبهج الاستيقاظ فى الصباح إنه أجمل الف مرة من أسعد الاحلام الحياة كلها تتغير فلا يعود الإنسان يتمنى أن يكون لديه كتاب ممتع يقرأه لأن الحياة أبهج من أى كتاب ، ولا يرغب فى شىء إلا أن يظل وحده فلا يحادث أحدا ، أن يظل وحده يفكر فى هذا الشىء .

(أنظر : « منزل القلوب المحطمة ، تأليف برنارد شو ترجمة محمود سامى أحمد ص ١٧٣ العدد ٣١ - روائع المسرح العالمى نوفمبر سنة ١٩٦٢ ، مطبعة مصر) .

(١) أنظر « دراسات فى الشعر والمسرح ، د محمد مصطفى بدوى ص ١١٣ وأنظر « عالم الفكر » المجلد الرابع ، العدد الثانى ص ٣٠٠ سنة ١٩٧٣ ، وزارة الاعلام الكويت .

ماساة جميلة :

ومأساة جميلة - المسرحية الشعرية الأولى لعبد الرحمن الشرقاوى فى عالمنا المصرى المعاصر ، هى خير مصـداق لما قال به « ييتس » فى عالم استبدت به المذاهب الاجتماعية المتضاربة والمشارب الفكرية والسياسية المختلفة - وسيطرت على التأليف المسرحى وأرغمت الكتاب المسرحيين بالكتابة نثرا .

إلا أن الشرقاوى - وهو من رواد الشعر الجديد والممهدين الطريق أمامه حين كتب سنة ١٩٥١ ملحمته الرائعة « رسالة من أب مصرى إلى الرئيس ترومان » - تناول هذه المأساة مضيفا إلى نماذج الشعر الجديد هـذه الإضافة المسرحية الشعرية فى أدبنا العربى المصرى - متخطيا الشكل العروضى العمودى الذى درج عليه مسرح شوقى وأباظه ، فما موضوع هذه المسرحية ؟ .

إنها تصور كفاح الجزائريين رجالا ونساء وتضحياتهم ضد قوات الاحتلال الفرنسية متخذا لها الشاعر شكل الشرائح فى المسرح الملحمى أو المسرح التسجيلى أو الأوتشرك ، التى تعرض الحب مرة ، والتضحية أخرى ، الصمود عند الرجال والنساء الجنون ، الذى يصيب المتوحشين المحتلين ، ويصاب به الأبرياء الجزائريون من وحشية التعذيب ، الضمير الذى يستيقظ فى بعض أفراد المحتلين مثل الجندى « جان » والمحامى « برجيه » والماهر « سيمون » ، وكل ذلك لايخلو من طابع غنائى ميلودرامى .

فما الدليل على ادعائنا غلبة الطابع الغنائى الميلودرامى لهـذه الشرائح ؟ من ذلك على سبيل المثال فى الفصل الرابع موقف (هند) حينما زج بجميلة معها فى سجن قلعة برباروسه وكانت هند فى حالة أشبه بالجنون من كثرة اعتداء الفرنسيين المحتلين عليها بصورة جعلتها فى موقف يرثى له خاصة وهى تهذى بما حدث لها

على أيدى زبانية التعذيب الفرنسيين وما حدث لحبيبها عمار (ص٢٠٦ ، ٢٠٧)

... ... بقع الدماء على قميصى الداخلى هى رائعة
أتروق لك ياليفتنانت
قد جاء دور الكولونيل ياليفتنانت
إلى الوراء إلى الوراء
لم تخبئون المدفع الرشاش ؟ هاتوهم لأحصدهم جميعا
حتى القضاء

وليس للدنيا عيون حتى السماء
قد أغلقوا أبوابها دون الحيارى الأبرياء
من للمساكين الضياع من الجياع

(تقاطعه صوت قنبلة) طم فلتسمعوا صوت الجزائر
الجيش فى الجبـل البعيـد ينقض كالصقر العنيـد
من فوق جيفـة عاهرة تدعى فرنســـا !!
القــائد العملاق جاسر قاد الجموع الثـائرة
لمارك هيهات تنسى

عمار يرقص فوق كاهله العقارب وهو يعمل لايبالى
لا لم يمت بوحريد بعد فلم يزل فوق الجبال
وأبى هناك مع الرجال

وأخى الشهيد يعود يمتشق السلاح ولا يبالى
الله أكبر يارجال إلى السلاح

فتصبغوا بدم الضحايا المستباح فلق الصباح
لاتسألونى أين جاسر . إن جاسر فى الطريق
بقع الدم القانى على ثوبى ستعطى الليل لونا داميا
النور يزحف فى جزائرنا الجديدة وهى تزحف بالنبالة
والطهارة
وأنا هنا ألقيت فى طين الدعارة أنا عاهرة أنا عاهرة

أظن أن الدعوة التى تبدأ بقول (هند) « الله أكبر يارجال إلى السلاح » حتى نهاية هذه اللوحة المجتزأة هنا « أنا عاهرة / أنا عاهرة » من شأنها أن تلفت أنظارنا إلى الميلودرامية بما فيها من نبرة خطابية واضحة .

أما عن الضمير الذى تيقظ فى المحتلين مثل جان وعرض علينا خـــلال شعر الشرقاوى الميلودرامى فنجده فى قول جان من المشهد الثانى الفصل الرابع (ص ٢٢٠ ، ص ٢٢١)

جان : إنى أعرف أن الخير مهزوم مشـــرد
إنى أعرف أن الزيف قد عاد يعربد
إنى أعرف اننا نستعبد من جديد
ها هنا عصر العذاب
عندما سقنا إلى الاعدام جان دارك على وقع النشيد
إنى أعـــرف انى آنا جان بطل الحـــرب القديم
الفرنسى العـــريق أما من يحمـــل نيشان البطولة
أهـــدر اليوم تقـاليد فرنسـا ... التقليد النبيلة

...

...

إنى أصرخ فى أهل بلاد تحترق ليفيق النائمـــون

الذين انطلقوا يمشون فى نومهم نحو حدود الهاوية

إنى أصرخ كى ينتبهوا قبل انقضاض الغاشية

إنى أصرخ كيلا يسقطوا بعد

...

إنى أصرخ فى كل مكان

إننا نهدر تاريخ البطولات المجيدة

إننا نسخر من ذكرى ضحايانا العظام

إننا نولغ فى عرض فرنسا هاهنا

إنما الشعب الفرنسى خدع

وحينما نطالب ببصمات أحمد شوقى الغنائية فى هـــذه المسرحية كآيات لتأثير شوقى فيمن بعده شعرا مسرحيا وكدليل لما أوردناه من طابع هـــذه الشرائح الغنائية التى جمعها الشرقاوى جمعا محاولا الوقوف بهـــا بين الملحمية والتسجيلية والأوبشركية سأقول لك هيا إلى (ص ٢٥٠) حين يتحدث جاسر عن ضياع العدالة لتدرك مصداق قولى :ـ

جاسر : إن يوما نموت فيه ، ليوم مستباح أن تشرق الشمس بعده .

وهو يوم تموج فيه ، الليالى كالثكالى . ويفقد الكون رشده

أى عصر هذا الذى يهدر الانسان فيه ويلقى إلى الكوا سروحده

إيه ياقلب قد حلمنا طويلا بزمان نعيش فيه هوانا وصبانا

وكتمنا الذى نعانى من الوجد ، وعشنا فى حلمنا وجوانا
أى حلم مهوش عربد الآن أمامى كراقصات الجحيم ؟
اربدت حولى الحياة وشلت فوق دوامة الجنون العظيم

ولا يفوتنا تلك المرثية الغنائية التى تذكرنا بمرثية شنق زهران لصلاح عبد الصبور إلا أن مرثيتنا هنا عن موت بوحريد حيث يقول جاسر (ص١١٧ ، ص ١١٨) :-

مات بوحريد وما عاد يقول
كان بوحريد حكيما وبسيطا وشجاعا
كان بساما يحب الأرض مزهوا بحبه
عاش لم يرج من الأيام إلا وجه ربه
كان بوحريد بسيطا وحكيما وشجاعا
كان فى هذا الظلام الحالك الداجى شعاعا ، كيف ضاعا
كان يشقى لتكون الأرض حرة ويعيش الناس إخوانا على جنح المحبة
إنى اذكره آخر مرة عندما جاء يقول
مات بوحريد وما عاد يقول
لم يكن غير مصير الناس ما يشغل قلبه
دائما يحتضن المجهول كفاه تهزان الفضاء
رأسه مرتفع نحو السماء
شامخ يفتح صدره للنسيم الطلق كى يملأ صدره
بالشذى الطيب من عطر الحقول
يعبر الأرض بالدنيا بأنفاس الحياة القادمة

بالأمانى الباسمة كان بوحريد يقول
مات بوحريد وما عاد يقول
مات بوحريد كما عاش عظيما وحكيما وبسيطا وشجاعا

وهكذا تظل النغمة الغنائية تقفز أمام عينيك خلال هذه الشرائح الحوارية فى مسرحية « مأساة جميلة » . وحين تسألنى عما أعنيه بالشرائح الحوارية هنا وقد سبق لى أن قلت إن الشرقاوى قد وقف بلوحاته تلك الميلودرامية الغنائية بين الملحمية والتسجيلية والاشتركية ، وحين يطلب منى تفسير ما أعنيه بقولى « بين الملحمية والتسجيلية والارتشركية تجدنى أقول إن هذا يتطلب منا عرض حوار هذه المسرحية وما فيها من صراع وعقدة على أصول الحوار والصراع والعقدة — لدى كل من المسرح الملحمى والتسجيلى والاوتشركى ليمكن لنا وضع أيدينا على ما أعنية بقولى « الشرائح الحوارية » فالأساس الذى يقدمه لنا المسرح الملحمى هو تغريب الشيء المألوف لنا والذى اعتدنا عليه وذلك بوضع ذلك الشيء وضعا جديدا يسمح لنا بأن نصدر حكمنا على هذا الشيء إما بالرفض وإما بالقبول .

فهل عرض الشرقاوى مسرحيته فى هذا الأسلوب التغريبى الملحمى البرختى ؟

إن برخت حين أراد — على سبيل المثال — عرض القضية التى تدور حولها « دائرة الطباشير القوقازية » [1] عرض أمام الناس موضوعا نستشف من ورائه

---

(١) تعتمد هذه المسرحية ابريشت على اقتباس من مسرحية صينية للكاتب الصينى Li Hsing Tao بعنوان دائرة الطباشير تتضمن حكاية شبيهة بحكاية

القضية التى يهدف منها إلى إحداث الصدمة الفكرية للموضوع الذى كان يشغله

« حكم سليمان » المشهورة التى تروى كيف إستطاع سليمان الحكيم أن يحكم حكما عادلا فى قضيه امرأتين احتكمتا إليه فى طفل ادعت كل منهما شطرا فأبت أمه الحقيقية أن يشطر وآثرت التنازل عنه ، إذ أبى عليها حنان الأمومة أن يذبح ابنها ، فكان ذلك أقوى دليل على أنها الأم الحقيقية فحكم سليمان لها .

أما فى الحكاية الصينية فبدلا من وسيلة شطر الولد إلى نصفين اقترح القاضى رسم دائرة طباشير وضع فيها الطفل وطلب من كلتا السيدتين المتنازعتين أن تشد الطفل من ذراعه إلى ناحيتها ، فالتى تستطيع إخراجه من دائرة الطباشير ستكون هى الأم الحقيقية ، لأن قوة الأمومة أكبر وقد أخذ بريشت هـــذه الفكرة من الحكاية الصينية ـ وخاصة فى الأحـــداث الأربعة التى تلى الحدث الأول ، وعكس النتيجة لأنه لم يجعل الأم الحقيقية هى التى يحكم لها بالإبن ـ وهنا يكن مضمون التغريب عند بريشت ـ بل حكم القاضى أزدك الخادمة جروشا التى أنقذت الطفل وعنيت به وضحت بحبيبها وتزوجت فلاحا كى لا يظن بأن هـذا الابن ظنين المولد ـ حكم لجروشا بأحقيتها فى الطفل من أمه الحقيقية لأنها هى التى اهتمت بالطفل حين تركته أمه الحقيقية هاربة بعد اشتعال ثورة فى إحدى مدن القوقاز وقتل زوجها الحاكم .

فبريشت حين قطع بين الحدث الأول (وهو تنازع جمـــاعتين من جماعات التعاون الزراعى ذى الملكية الزراعية على قطعة أرض وإحدى الجماعتين تستخدم الآلات الحديثة للزراعة وكيف يمكن الفصل فى النزاع بينهما ؟) حين قطع بريشت مفاجأة بين هذا الحدث الأول واقتبس الأحداث الأربعة التالية من الكاتب الصينى لم يكن يقصد إلا حل المتفرج على التفكير فى موضوع أعمق مما يبدو لأول وهلة ألا وهو من أحق بالشىء صاحبه الأصل أم ذلك الذى يحسن رعايته ؟

أنظر : المدخل إلى النقد الأدبى الحديث / الطبعة الثانية / ص ٦٧٧ ، ص ٦٧٨ د محمد غنيمى هلال ـ مكتبة الأنجلو المصرية سنة ١٩٦٢ .

وهو كل شيء ملك لمن يحسن التصرف فيه حتى يجعل الشيء المألوف لنا [وهو أن أي شيء أحق بمالكه الأصلي] يجعل ذلك أمرا جديدا غريبا غير مألوف يحتاج منا إلى تأمل وتعقل ، واستبعاد النظرة التقليدية السائدة ، لتحل محلها نظرة أكثر موضوعية وتعقلا رغم ما في ذلك من قسوة على النفوس في تقبل هذه الأحكام الموضوعية البعيدة - إلى حد كبير - عن العاطفية ، فيقرر : أن الأقدر على رعاية الشيء ومتابعته هو الأحق به .

أما هنا في مسرحية « جيلة » فإن العنصر المادي المباشر هو الذي يحرك حوادث المسرحية ولا أقول أحداثها فالحوادث هي نتيجة للحركة المسرحية الخارجية البعيدة عن أن تكون أحداثا ذات أغوار نفسية تعمل عملها في التصاعد بالأحداث - إلى قمة الموضوعية البريختية . فدوي القنابل يسيطر على النص والتعذيب المباشر للأبطال دون ما هدف إلا الإثارة الميلودرامية وجيلة تصيح في وجوه قضاتها (ص ٢٣٠) مليودراميا : -

جيلة : قضاة شهيدتكم جان دارك
كانوا قد عرفوا أنهم سيدينون القديسة
مع ذلك ، لم يجسر أحد منهم أن يرفض ما طلبت
لكنكم تأبون على حضور محام أرضاه
أنتم تأبون على نقاش وقائع تعذيبي
وكلكم يعرف كم كان مذلا وحقيرا بشعا
ولهذا فأنا أرفضكم

وعند تصيح مدافعة عن جيلة مليودراميا (٢٤٦) : -

الله أكبر ! ! هذا النداء الحر يدفع موكب الفجر الجديد
ليضيء أعماق التي غشى الظلام كهوفها
الله أكبر إني لأقسم أن صاحبتي جميلة
وارحمتا لك يا جميلة لم تقتل أحدا ولكن عذبوك
وكتمت حبك في الضلوع فشوهوك لكنهم لم يقهروك
... ...
... ...

ثم تستصرخ بالأبطال المغاوير من أبناء جلدتها مواصلة الخط الميلودرامى :

يأيها الفرسان من كل الجبال تقدموا ، وتقدموا
يأيها الشجعان في جرف الليالى السود لا تستسلموا
وتقـــدموا وتقـدموا
بغذى جزائرنا الجديدة ؟ بالنضارة ، بالربيع
لتبددوا سحب الدموع ، ولتمسحوا كل الدموع

ثم لنبحث الدافع وراء هذه القصائد الميلودرامية عن الصداقة وعن جرائم فرنسا اللاأخلاقية مع جميلة وعن دفاع هند عن صاحبتها ، علام كل ذلك ؟ هل استطعنا أن نستشف قضية موضوعية إنسانية من وراء هذه التصايحات الغنائية ؟ هل البحث عن جاسر هو القضية الإنسانية التى يرمى إليهـا الشرقاوى من وراء لوحاته الغنائية بحيث إن الحوادث كلها منـذ القبض على جميلة تدور حول هـذا الموضوع ؟

إننا متفقون على أن المسرح الملحمى تعليمى إلى حد ما ، لكنه تعليمى بمعنى أنه يثير اهتماماتنا ، ويبعث الحياة فى خيالنا وعقولنا وينفذ عميقا فى قلب الإنسانية

دون مبالغة تبدو فى تلك الصورة الميلودرامية التى تبلغ قمتها فى المنظر الذى صور مذبحة القصبة حيث الجنود الفرنسيون يغتالون مجموعة من الجزائريين ، أو حين إقدام «جاسر» على المغامرة باقتحام المحكمة فى زى ضابط مظلات فرنسى ليخطف « جميلة » أو حين يحتضر الشاويش « جان » إذ يستدير ويخرج مسدسه ليصيب « بيير » برصاصة قاتلة .

إن الصراع الدرامى فى المسرح الملحمى بل وفى غـــيره من أشكال المسرح العالمى - لابد أن يعتمد فيما يعتمد على ممارسة الإرادة الواعية لشخوص المسرحية بمعنى أن الكاتب المسرحى مطلوب منه - كما سبق لى أن نوهت فى مقدمة بحثى - مطلوب منه أن يخلق أشخاصا دون أن تقع عليهم نقطة من مداد قلمه تفضح وجوده وهذا ما سقط فيه الشرقاوى إذ أنه حاول عرض وجهات نظر الثوار المناضلين ومن ناصروهم من الفرنسيين بصورة تقريرية كشفت عنه هو شخصيا ولم تقتنع بأنها قيمهم هم لأن الغنائية والميلودرامية هما اللتان قررتا تلك المبادىء فى أسلوب تقريرى - فى الأغلب - وليس عن طريق المناقشة التى تطهرنا أو تنير عقولنا أو تساعدنا على تحديد موقف من شىء ما لأن الصراع بين ممثل الفريقين فى مسرحية جميلة قد اتخذ شكلا ماديا خالصا ، ولم يتخذ شكل الصراع الفكرى الذى قصد إليه بريخت فى مسرحه التغريبى الملحمى فكادت المقدة - إن لم تكن فعلا - أن تهتز وتتلاشى .

وهنا تسألنى كيف تتلاشى العقدة والمسرحية تتحدث عن « مأساة جميلة » وعنوانها واضح وجميلة تلقى صنوف التعذيب بداخلها وتصمد حتى لا تعترف باسم حبيبها « جاسر » الذى دوخ المستعمرين الفرنسيين . أما يكفيك هذا إقتناعا بوجود عقدة لتلك المأساة ؟

ذعك من تسمية هذه اللوحات الغنائية الميلودرامية باسم مأساة جيدة لأن المأساة ليست فى إيراد مشاهد دامية قدر ما يجب أن يكون فيها من حزن هادىء جليل وصراعات داخلية عميقة تحرك الأبطال وتنسج مآسيهم فيسقطون نتيجة الـ Hamartia* كما حدثنا عنها أرسطو - دعك من تسميتها باسم المأساة، ولكن أهى مأساة جيدة حقا ؟ ولماذا لا تكون مأساة الفرنسيين وبطولتهم والدفاع عن الفرنسيين يستغرق معظم فصول المسرحية الخمسة فهى تعرض بطولة الجنـــدى

---

* يشرح بتشر معنى «الهامارشيا» فى اللغة اليونانية وفى الاستعمال الأرسطى خاصة فيقول إنها تتراوح بين الثلاثة معان : -

المعنى الأول : أنها قد تستعمل للدلالة على فعل واحد خاطىء راجع إلى نقص المعرفة بظروف معينة لا يتعذر العلم بها . فهى إذا خاضعة للحكم الأخلاقى عليها ، وإن تكن جديرة كل الجدارة بأن تثير شفقتنا أو عطفنا وقد يتوسع فى هذا المعنى لتدل على غلطة يتعذر تجنبها . وهى على الحالين غير إرادية وحكمنا عليها من الناحية الأخلاقية يتوقف على كون الفرد نفسه مسئولا عن جهله أو غير مسئول .

والمعنى الثانى: وهو المعنى الأخلاقى الدقيق لهذه الكلمة . وهو يتعلق أيضا بفعل واحد - أن يكون هذا الفعل شعوريا وإراديا ، ولكنه غير متعمد كالأفعال التى ترتكب فى حالة الغضب ، والانفعال الشديد .

والمعنى الثالث : يدل على عيب فى الخلق متميز عن الغلطة المفردة من ناحية، وعن الرذيلة المستقرة فى الإرادة من ناحية ثانية . وهذا المعنى قليل الاستعمال عند أرسطو بوجه عام . ولكن يؤيد كونه المقصود فى كتاب الشعر أن عبارة أرسطو هنا تربط بين «الهامارشيا» وبين كلمات أخرى لا تدل على فعل مفرد ،

الفرنسى « جان » الذى يغطى حديثه حــوار المسرحية فى بدايته والذى تظهره المسرحية فى صورة البطل الإنسانى المعذب المأزوم الضمير الفقير المضطر المعمل

وذلك قوله إن تغير أحوال هؤلاء الأبطال من السعادة إلى الشقـــاء لا يحدث بسبب الخبث والشر بل بسبب سقطة هامارشيا عظيمة . هل أن بتشر ينبه إلى أن وصف السقطة (هامارشيا) بالعظم لا يلتئم مع كونها صفة خلقية (أنظر : « البطـل فى الأدب والأساطير » / شكرى محمد عياد / ص ٢٠ ، ص ٢١ / دار المعرفة الطبعة الأولى فبراير ١٩٥٩ ، وأنظر :

DICTIONARY OF LITERARY TERMS P : 51.

HAMARTIA : The " great error or frailty " through which the fortunes of the hero of a tragedy are reversed. HAMARTIA may be caused by bad judgment, bad character, inherited weakness; or any of several other possible causes of error; it must, however, express itself through a definite action, or failure to perfom a definite action.

وفى معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية د. ابراهيم حمادة ص ١٣٩ تحت رقم ١٨٥ (Hamartia Tragic Flaw) إستعمـل إرسطو هـذا المصطلح فى كتابه « فن الشعر » فى معرض حديثه عن سقوط البطل المأسوى ولأن الجدل لا يزال قائما حول مدلول هذه الكلمة العويصة ، فإن ترجمة الكلمة الأرسطية إلى لغة أخرى تخضع المفهوم الذى يصل إليه إجتهاد المترجم . ومن ثم نجد من معـانى المصطلح : ـ

الخطأ المأسوى : التطوير الخاطىء للبطل . النقص . الزلة العظيمة . الضعف الداخلى ... ألخ .

ويمكننا القول بأن الخطأ المأسوي الذى يسبب تعاسة البطل يرجع إلى :

من أجل القوت ، والذى رفض أن تكون صناعته العذاب (ص ٣٧) ؟ .

جان : دعنى أقل لك إننى وسط الأنين قد أكتشفت حقيقتى
أجل أكتشفت حقيقتى وسط الأنين
حيث الرجال الصامدون يعذبون فيرفضون هم يرفضون
الشر والمأساة والألم المبرح والقضاء
هم يرفضون بلا تردد
... ...
إنى السجين إنى أسير مستباح ، مهدر ، وبلا ضمير إنى حقير
مستذل لا بطل
إنى أعيش بلا إرادة

كما تعرض المسرحية بطولة فرنسية أخرى هى الراقصة الداعرة «سيمون» التى تضحى بكل شىء من أجل مبادىء فرنسا وشرف فرنسا وقيم فرنسا الضائعة فى الجزائر (ص ١٥٧ ، ١٥٨) : —

---

(١) حكم خاطىء على الموقف سواء عن جهل أو نقص خلق .

(٢) أو من ضعف وراثى فى الشخصية ... ألخ . كما يمكن أن يتمثل هذا الخطأ فى تعبير البطل عن ذاته خلال عمل حاسم ، أو فى فشل عن أن يؤدى عملا حاسما .

وقد قيل بأن الخطأ المأسوى فى شخصية أوديب لسوفوكليس ذو شقين :

(١) أنه قتل والده نتيجة تهوره واعتداده بنفسه .

(٢) ثم زواجه من أمه نتيجة جهله . وكل ذلك وغيره على نقاش دائم .

سيمون : ولكيلا يحدث لامرأة أخرى ما حدث سيمون
فتعرف بعد فوات الوقت مصيبتها وخديعتها
وأن المسئولين هنالك من أعرق تجار الدم
فأنا الآن هنا معكم
دفاعا عن شرف فرنسا ومصير الزوجات جميعا
ودفاعا عن أبطال فرنسا

بل إننا نجد « سيمون » العاهرة الفرنسية ، تقاوم الحرب ضد الجزائريين . تحارب أبناء جلدتها من العسكريين الفرنسيين بمنتهى العنف ، بينما جميلة تطلب من البطل الجزائرى « جاسر » ألا يكون وحشا فى نضاله ، وتحـــاول ملاينته وتهدئته ، وتتحدث عن الحب والغار من الشهيدة الجزائرية « أمينه » ، وعندما تمجد فى بطولة جاسر فبشكل شخصى وغرامى ، حاملة جاسر على مطارحتها الغرام بكلمات محجبة وراء الرموز (ص ١٧٣ ، ١٧٤) .

جميلة : لا تتخذ هذا القناع الزائف الوحشى بعد
أنا قلت لك
جاسر : كانت أمينة ذات يوم فى مكانك ياجميلة
لكنها هى لم تكن أبدا تسألنى
جميلة : أكنت تحبها ؟
جاسر : أجننت ؟ ماهذا الكلام
جميلة : أتظن هذا لايناسب من يكافح السلام !

ثم تقول أيضا مخاطبة « جاسر » عندما يضع أمامها احتمال موته

جميلة : لا لا تقل هذا

فإنك معقد الأمل المنتظر

لا تقل هذا ، لماذا قلت هذا ! أنت رمز ليس يقهر

فلو أنهم سجنوك أو قتلوك لم تعد الحياة سوى حطام

جاسر : فيما عساك تفكرين ؟

جميلة : أنا يا إلهي كيف بحت بشكل هذا ؟ كيف قلته ؟

والبطل الفرنسي الثالث الذي تقدمه المسرحية هو المحامي الفرنسي «فيرجيه» الذي يقدم نفسه إلى المحكمة الفرنسية ليدافع عن جميلة فيقدم دفاعا عن فرنسا «إنه صوت فرنسي شريف» (ص ٢٤٠).

هكذا تهتز البطولة المأساوية في تلك المأساة وبالتالي فان العقدة تهتز بين بين تقديم البطولة الجزائرية وبين إيضاح البطولة الفرنسية ، وهذا يعني أن الإرادة التي تخلق الدراما قد التبس عليها الأمر في تحديد هدف معين مما جعل الكاتب لا يحسن اختيار تفاصيل الحدث فركبت الأحداث المسرحية بطريقة تجعل الوصول متعذرا إلى نهاية حتمية واحدة .

وإذا كان اتجاه هذه المسرحية إلى الملحمية قد أصابه الكثير من الشك فكيف يكون موقفها من المسرح التسجيلي ؟

« لقد شق كتاب المسرح التسجيلي طريقا خاصا إلى الجمهور يمكننا تسميته (بالطريق الثالث) فقد رفضوا طريقة الدراما التقليدية التي تحول المتفرج إلى متلق سلبي ، متجنبين أيضا أسلوب المسرح التعليمي لما يتصف به من جفاف ، وأوجدوا طريقهم الخاص الذي يعتمد أساسا على إثارة « خيال المتفرج » حيث تعرض أمامهم الجزئيات في شكل لا يمكن أن يتخذ وضعه النهائي إلا بإضافة

« فاعلية المتفرج » اليه متخذين طريقين لتحقيق رغبتهم فى الالتزام بنقل الواقع :

أولا — اللجوء بقدر الإمكان الى اختصار العنصر الحوارى وجعل الصورة الرامزة أو بشكل أوضح مقاطع الصور هو الاساس فى عملية التأثير المسرحى فالأحداث تجرى فى لحظة زمنية واحدة بجوار بعضها ، فاقدة الترابط الشكلى لكنها متماسكة من الداخل .

ثانيا - اتخاذهم لغة خاصة غير واقعية (يقدمون بها الأحداث والوقائع البالغة الواقعية) تتميز بالشاعرية - سبق لى أن تحدثت عنها فى مسرحيات أبسن وتشيكوف وشو — ومن خلال دمج هذه اللغة الشاعرية بالأحداث يمكن إيجاد علاقة وثيقة بين الموضوع الخاص وما يشابهه من موضوعات إنسانية عامة.(١)

ففى مسرحية « مارا/ صاد »* - على سبيل المثال كمسرحية تسجيلية - نرى مسرحية خالية من الأحداث بمعناها التقليدى ولكنها حافلة بأغنيات الكورس والحوار الشاعرى والمسرح داخل المسرح** والتمثيل الصامت والرقص وتنوع

---

(١) : أنظر مقدمـــة مسرحية « مارا/صاد » * تأليف بيترفايس/ترجمة د. يسرى خميس سلسلة « روائع المسرحيات العالميـــة عدد ٤٣ مارس سنة ١٩٦٧ ص ١٤ و ١٥ . وانظر : « من فنون الأدب المسرحيـــة والشعر (١) المسرحية / د. عبد القادر القط ص. ٢٥٠ - دار النهضة العربية - بيروت سنة ١٩٧٥ .

* مارا / صاد : مسرحية للشاعر بيترفايس سنة ١٩٦٤ عبر فيها عن أهميـة « الثورة » وضرورتها على المستوى الاجتماعى والمستوى الفـــردى ، وكانت « الحرية » بمعناها الشامل تشكل جوهر هذه المسرحية . كان فايس يصر تمـاما

المشاهد والشخصيات المتناقضة ، مثل « مارا » الذى يمثل وجه الثورة الفرنسية

على أن الحرية الفردية خطوة أساسية فى سبيل تقدم البشرية « وأن تحرر الذات» حجر أساسى لا بديل له من أجل الوصول إلى حياة متحررة خلاقة ومنطلقة داخل حركة الإنسان الحرة ، وفى نفس الوقت ، بل وبدرجة أكثر حدة ، أكد فايس أهمية التغيير الاجتماعى « وأنه من أجل تحقيق هذا الوجود الحر» يجب أن تحدث تغييرات أساسية وعميقة فى بنية المجتمع المادية والتى بدونها لايمكن تحقيق هذه « الذات المتحررة » أو ذلك « الوجود الحر » للانسان .

كان فايس مترددا بين هذين القطبين ممزقا بينهما ، مناضلا فى سبيل التوفيق والتزاوج بين عالمين متناقضين فهو يعى العلاقة الجدلية بين الحرية الفردية والحرية الاجتماعية ، يعى تماما أن لامعنى لإنسان حر ـ المعنى المثالى ـ وسط مجتمع من العبيد ، حيث يشكل القهر الاجتماعى والعنف الأخلاقى الاطار العام الذى يتحرك فيه الفرد ، كما أنه يعى أنه لامعنى لتغيير إجتماعى تهدر فيه حرية الفرد وتسحق ، ويتحول فيه الفرد ، كما أنه يعى أنه لامعنى لتغيير اجتماعى تهدر فيه حرية الفرد وتسحق ، ويتحول فيه الإنسان إلى واحدة من نش لاحول لها ولا قوة . إلا أنه ظل متعاطفا مع « مارا » النموذج الثورى الذى يرى أنه لابد التغيير الاجتماعى كحل من أجل الوصول لحرية إنسانية بمعناها الشامل .

(أنظر : مجلة المسرح والسينما ـ العدد ٥٠ ـ فبراير سنة ١٩٦٨ ص ١٩) .

* * المسرح داخل المسرح Play within a Play هو عرض مسرحى يقام جزئيا أو كليا داخل المسرحية المعروضة . والمثال على ذلك مسرحية « هاملت لشكسبير ، حيث نجد فى المنظر الثانى بالفصل الثالث فرقة مسرحية تؤدى مشهدا تمثيليا . كما أن مسألة المسرح داخل المسرح يمكن أن تتمثل فى ثلاثية لويجى برانديللو المسرحية « ست شخصيات تبحث عن مؤلف ، وكل على طريقته ، « الليلة نرتجل التمثيل (أنظر معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية

ضد الفساد الاجتماعى بأسلوب يكاد أن يكون دمويا [1] و « دى صاد » الذى يمثل وجه الانحراف فى الطبيعة البشرية الذى يلحق بعض رجال الثورة يأسا من تحقيق الهدف المرجو منها [2] أما « كوردى » فهى الفتاة التى امتلأت رأسها بمثل الثورة وتضخمت هذه المثل عندها تضخما مرضيا جعلها تقتل رمز الشعارات الثورية الجوفاء « مارا » وربما أراد فايس أن يرمز « بكوردى » إلى الحقيقة بعفويتها وقسوتها ، وهناك « جاك رو » الوجه اليقظ لمو بقات الثورة الذى ينبه

د. ابراهيم حماده ص ٢٦٤ ـ تحت رقم ٤٦٣ . ويتصل بهذا النوع من المسرح ما عرف عن بيرانديللو فى مسرحه باسم الوجه والقناع فالوجه يمثل الفرد المعذب بكل ما فيه من عقد ، والقناع يمثل القوالب الخارجية والقوانين الاجتماعية .

(١) نحن لانقتال
نحن نقتل دفاعا عن النفس
نحن نكافح
من أجل حياتنا (مارا/صاد ص ١٦٨)

(٢) لاجدوى من هذه المحاولات
أنا أيضا تخليت عن أهم مؤلفاتى (ص١٧٣) .

... ...
أن السجون الذاتية
أبشع من أكثر الزنزانات صلابة
وطالما لم تفتح بعد هذه السجون
فان كل ثوراتكم
مجرد سجن للثورة (ص ١٩٢) .

المنساقين عميانا إلى ألا ينخدعوا بما تسبغه عليهم الثورة من وعود كاذبة فيصيح يائسا بالجميع وهم فى نشوة الفرح فى نهاية المسرحية :

« متى تفتحون عيونكم » ؟ (١)

« متى تفهمـــون » ؟

وهكذا عبر بيتر فايس عن وجوه الثورة المتعددة بهذه الشخوص المسرحية التى رغم اختلاف مشاربها - فهى لا تعكس إلا موضوعا موحدا هو الثورة قاصدا من وراء تقديمها كشف فوضى العالم الذى نعيش فيه وعدم الثقة فى الأشكال الاجتماعية السياسية القائمة من خلال عرضه التسجيلى لموضوع تاريخى سياسى وهو عوامل انحلال الثورة فى فرنسا على يد رجالها .

فهل تحقق لعبد الرحمن الشرقاوى بمسرحية (مأساة جميلة) شيئا من ملامح المسرح التسجيلى خلال أسلوب تناوله لها ؟

أغلب الظن بعد استقراء لنص « مأساة جميلة » مرات ومرات سيتكشف لنا أن العنصر الاول وهـــو اختزال العنصر الحوارى والاكتفاء بالصور الرامزة للأحداث لتعبر عن مفهوم موحد - هذا العنصر لم يتحقق مطلقا فى نص الشرقاوى لمأساة جميلة حيث إن المقاطع الحوارية كانت تطول وتدمو فى شكل قصائد غنائية بعيدة عن تطوير الأحداث المسرحية مثل المقطوعات التى سبق أن أعطيتها مثلا واضحا للغنائية والميلودرامية عند « جاسر » رمز الكفاح الثورى للمقاتلـــين الجزائريين . ونحن نجد شيئا يشبه ذلك فى المسرحية التسجيلة (مارا / صاد) على سبيل المثال فانها تدخل ضمن إطار تكوين الشخصية المسرحية (فمارا) شمار

---

(١) (مارا/صاد) ص ٢٠٦ .

الثورة وبرقها حين تصيبة حمى الشعارات ينطلق فى الكلام وهذا ما أراد أن يرمز به « بيترفايس » لمسألة المرض الجلدى الذى يثير (مارا) بين الحين والآخر فيطلق شعاراته الثورية الجوفاء من خلال عزلته داخل الحوض الذى حرص فايس ان يحاصر فيه « مارا » طوال كفاحه السلبى بالشعارات .

أما العنصر الثانى وهو اللغة الشاعرية التى تعبر عن الحدث الخاص (كثورة الجزائر وتعذيب جميلة) على سبيل المثال منطلقا إلى جلاء حقيقة انسانية تاريخية عامة وهو ضياع العدالة فى عالمنا الوحشى المعاصر فربما يكون شاعرنا الشرقاوى قد نجح إلى حدما فى بلوغ هدفه هذا خاصة فى المنظر الأول من الفصل الثالث (ص ١١٩) حين يقول جاسر :

جاسر : دولة الصياد عادت لاتبالى بحكيم أو شجاع
والمسوخ الهائمات اليوم تستل النخاع من رؤوس الحكماء
إنه عصر الأفاعى عصر مصاصى الدماء
إنما الديدان تقتات بأعصاب الفضائل
هاهى الغيلان فوق السور حراس علينا
كل شىء شاحب حولنا يضطرب لابل وكاذب
وقمىء وزرى العقارب وأتت تنهشنا من كل جانب
ومعانى الحب جفت والخمائل سحل الذئب عليها
والرذائل
تسكر الآن باعصاب الوجود زمن الرعب يعود .
هاهى الفوضى تسود

أنظر إلى قول الشرقاوى « الغيلان فوق السور حراس علينا / كل شىء

شاحب من حولنا مضطرب لابل وكاذب / زمن الرعب يعود / ها هى الفوضى تسود » .

هل هذا الواقع المرير السيء الحزين المظلم يخص ثورة الجزائر وما تلاقيه فقط ؟ أم هو واقعنا السياسى تلك الأيام فى مصر سنة ١٩٦٢ م كان يستشفه الشاعر الفنان الشرقاوى تلك الأيام بحكم بصيرته الشعرية وحسه السياسى ولكنه آثر دسه فى عمل مأساوى خوفا ممن يمثل « مارا » فى مصر آنذاك ، لقد كانت ميول « مارا » تقترب من النظام الدكتاتورى الخطر رغم صيحته الشهيرة : «دیکتاتور يجب أن تختفى هذه الكلمة ، انى أكره كل شيء يذكرنى بالسعادة والملوك (مارا / صاد ص ١٦١) إن مارا كان فعلا داعية من دعاة الاشتراكية لكن نظرياته الاجتماعية الثورية تحتمل كثيرا من الشوائب مما ابتعد بها عن الهدف الأساسى فأدت المسألة إلى أن « زمن الرعب يعود / والفوضى تسود »

أراك تستنكر مثلا واحدا يمكن أن أدلل به على وجهة نظرى تلك التى أقول فيها إن كلام جاسر - وهو كلام الشرقاوى حقيقة - تعرية لواقعنا السياسى والاجتماعى خلال دراما أو مأساة جزائرية ولكن ما قولك فى المنظر الثانى من الفصل الرابع (ص ١٩١ ، ص ١٩٢) من مسرحية « مأساة جميلة » حين يدور الحديث بين « بيير » الضابط الفرنسى الذى يقوم على تعذيب الجزائريين وبين طبيب سجن التعذيب ، ذلك أثناء فترة التقاط للأنفاس من تعذيب جميلة فقد ظن « بيير » أن الطبيب الذى يعاونه فى تضميد جراح المعذبين من الجزائريين لمعاودة استجوابهم ظن أن هذا الطبيب إنما هو أحد رجال الاستخبارات لأجهزة الأمن الفرنسية فى الجزائر يراقب أعمال بيير وحركاته وسكناته لينقلها إلى سادته من أعضاء للمكتب الثانى (مكتب الاستخبارات العسكرية) فيجرى بينهما الحوار التالى : -

الطبيب : لا توجه لى حديثا مثل هذا أنا احتج عليك لإهاناتك تلك
أى شأن لى أنا بالمكتب الثانى هنا ؟
إنما شغلى هو الطب أتفهم

بيير : مع هذا أنت فى كل تقاريرك تكذب
أنت قلت الآن هذا انت نفسك

الطبيب : إنى أكذب حقا ، عندما يطلب منى

بيير : أترى ؟

الطبيب : لم يعد شىء هنا محترما
أنت لا تحمل فى قلبك هذا ثقة ما بأحد
بأخ أو بولد
ربما أصبحت يوما فاكتشفت
أنه فى المكتب الثانى ومدسوس عليك
لم يعد شىء حقيقى سوى الشك

بيير : كفى

الطبيب : أنت لن تخل إلى زوجتك الحسناء
لا تعرف فيما قد تفكر
ربما كانت تعد القبر لك
أو تناجى من وراء الحلم حبا سبقك أو عشيقا يخلفك
كل شىء لم يعد يصلح إلا للشكوك
إننا أهون من كل هوان ، إننا نركع إكبارا لما لا نحترم

والذى يذرى دموع العين نلقاه بثغر مبتسم
حذرا من أن تظن السلطة العليا بنا

يسير : ماذا تقول ؟

الطبيب : كبرياء القلب يستخذى على كل لسان
والنفاق اليوم سلطان الزمان

إن كلام الطبيب هنا ألمح من ورائه الشرقاوى مطلا بنبرة حزينة حسيرة فتأمل معى هذه المقاطع « أنت لا تحمل فى قلبك هذا ثقة ما بأحد بأخ أو بولد/ لم يعد شىء حقيقى سوى الشك / كل شىء لم يعد يصلح إلا للشكوك / والذى يذرى دموع العين نلقاه بثغر مبتسم حذرا من أن تظن السلطة العليا بنا /والنفاق اليوم سلطان الزمان » .

إن هذه العبارات الشعرُية ربما كانت كفيلة برسم واقع حياتنا السياسية ذلكم الوقت حين أصبح كل منا يشك فى أخيه وولده بل وزوجته حسب ما أورد الشرقاوى ، فالاستخبارات التى استشرى شرها أفقدت كل انسان كرامته وأجبرته خلال استخذائه ودموعه على ابتسامة شاحبه خوفا من أن تظن السلطة العليا العسكرية فى البلاد بنا عدم الوفاء أو الخضوع لحكم الثورة وهكذا فالنفاق اليوم سلطان الزمان .

وهكذا جهر الشرقاوى بما يريده خلال لوحاته الحوارية التى حققت شيئا من المسرح التسجيلى وأكدت أنها قريبة جدا إلى المسرح الأوتشركى بما أطلقته من عبارات مباشرة لوضعنا السياسى - جهر بالخلاصة المأساوية التى سادت حياتنا « النفاق اليوم سلطان الزمان » إن هذه العبارة كانت تلح على الشرقاوى فأعادها

ثانية على لسان الطبيب نفسه فى موقف آخر (ص ٢٢٠ فيجعله يقول :

الطبيب : النفاق اليوم دستور العلاقات .

إن الشرقاوى هنا كاتبا شعريا مسرحيا — شأنه شأن أى فنان ملتزم[١] منغمس حتى أذنيه فى صميم هذه العلاقات الاجتماعية السياسية المختلة فلا شىء يعفيه من الوقوف عاريا وصادقا وسط جنون العالم لأن كل ما يحدث يخصه ويعنيه ويؤثر فيه بلا جدال فعليه أن يتخذ موقفا إزاء هذه الفوضى لأنه بحكم تأثره وتأثيره مسئول تجاه استرجاع عقل العالم وتنظيمه فلا يمكنه حين يرى :

« الزهور السوداء ، والموكب الساخر ، والقرد ، والسلاحف الضاحكات

ونهود تهتز فوق خصور طوقتها أظافر مشرعات

وجبال تمور فوق بحار من دخان تلفه ظلمات

وانقضاض السماء بالحوامم والنار والهول والمعادن المصهورة

---

(١) الالتزام فى الأدب (أو أدب المواقف) هو أن يحدد الكاتب موقفه من مسائل عصره تحديدا تاما إذ لا قيمة مؤثرة للمبادىء التجريدية فى ذاتها دون ربطها بملابساتها ودون تخصيصها بموقف معين فلا بد للكاتب من الالتزام فى صراع يستجيب فيه لما يوجهه اليه عصره من مسائل هى مثار القلق ومبعث الأمل والألم فيه كى يصور عالمه الذى يحيا فيه قاصدا إلى تطويره وخلقه خلقا جديدا .

(أنظر « الأدب المقارن / د محمد غنيمى هلال / ط الثانية ص ٣٨٣ — مكتبة الانجلو المصرية) .

وأنظر : ما الأدب « جان بول سارتر / ترجمة محمد غنيمى هلال ص ١٨٤ =

والثعابين ينطلقن من الأغوار يرقصن رقصة مذعورة

والرياح الصماء تعول فى البعد وفى القلب ضجة وعواء

وضلوع ممزقات يسيل الفجر منها ، ولا تسيل الدمـــاء

وهزيم المأســـاة يزحف كالطوفان فى هـــدأة الدجى المترامى[1]

لا يمكن للشرقاوى أن يظل مغمض العينين ساكتا وهو إن سكت عن الثورة المعلنة لم يستطع ذلك الصمت بل نفثه خلال تلك الصور الرامزة . إلى انقلاب الأوضاع وسيادة الفوضى (الزهور السوداء / الموكب الساخر/ القرد/ الأظافر المشرعات / انقضاض السماء بالحواميم والنار / الثعابين ينطلقن من الأغوار/فى القلب ضجة وعواء / الضلوع الممزقة / وهزيم المأساة يزحف كالطوفان فى هدأة الدجى المـــترامى) .

وما ظنك بان الشرقاوى قد سئم – كما خيل الى – المداورة والالتفاف حول إبراز بؤس شخوصه المسرحية جزائرية وغير جزائرية والتستر تحت الملحمية الشكلية (الميلودرامية الغنائية) أو التسجيلية الجزئية (فى شاعرية اللغة ومحاولة مزج الموقف السياسى الخـــاص بالصراع فى الجزائر ، بما شابهه من موضوع إنسانى عام وهو ضياع العدالة فى عصرنا وبلدنا) ، ما ظنك به وقد أعلنها أرتشركية صريحة خالصة فى نهاية المسرحية .

= طبع مكتبة الانجلو المصرية سنة ١٩٦١

وأنظر : معجم المصطلحات الدرامية والمســـرحية ص ٨٣ تحت رقم ٤٥ وأنظر « من فنون الأدب المسرحية والشعر (١) المسرحية - د . عبد القـادر القط ص ٣٠ إلى ٣٢ / دار النهضة العربية سنة ١٩٧٥ .

(١) مسرحية « مأساة جميلة » لعبد الرحمن الشرقاوى ص ٢٥٠ ، ٢٥١ .

جميلة : أيها الأحياء في عصر الحقوق البشرية

أوقفوا تلك المآسي الهمجية أوقفوا هذا العذاب ؟ (١) *

ولكن يبدو أن الشرقاوي قد رسخ في ذهنه ـ خلال السنوات التي تلت هذه المسرحية الإيحائية الأوتشركية والتي حدث فيها عندنا ما يسمى بالقوانين الاشتراكية ـ قد رسخ في ذهنه أن (القانون عندنا يسن لمن لا يستطيع عصيانه ، والنظام بيننا يقام لمن لا يقوى على هدمه ، نعم ، إن المواطنين جميعا سواء أمام القضاء ، لكنهم ليسوا متساوين في أن تصل أصواتهم إلى مسامع

---

(١) مسرحية ، مأساة جميلة ، لعبد الرحمن الشرقاوي ص ٢٦٧ .

* ولقد حاول الدكتور لويس عوض أن يزج بمأساة جميلة تحت مسمى جديد أسماه مأساة مبنية بمادة ملحمية ، وهو مسمى المقصود به كما فهمنا ، التخفيف من هجومه على الشرقاوي حين قال عن الشرقاوي في نفس المقال إن الشرقاوي قد أبدع بما بنى من بناء أنه لا يعرف شيئا عن أصول البناء التراجيدي .

(أنظر مقالات في الأدب والنقد / د . لويس عوض ، ص ٢٢٧ ـ مكتبة الأنجلو المصرية سنة ١٩٦٤ .

أما الدكتور محمد مندور فيرى أن « جميلة » مسرحية هدف ويرد على من يزعم بعدها عن طبيعة المأساة الدرامية وقربها من الملاحم بأن هذا رأى (وهو رأى لويس عوض) بعيد عن الصحة وذلك لأن المأساة لا يمكن أن تحقق هدفها وعلة وجودها ما لم تحملنا على التعاطف مع بطلها والأشفاق عليه والرثاء لمأساته بل والفزع منها وقد أحسسنا مثل هذا الإحساس مع شخصيات المسرحية (أنظر في المسرح المصري المعاصر / د . محمد مندور ص ١٣٩ / مطبعة نهضة مصر سنة ١٩٧١) .

وعموما فلويس عوض ومحمد مندور يتفقان على أنها تجربة رائدة لاستخدام الشعر الجديد في ميدان الكتابة المسرحية (انظر مقالات في الأدب والنقد / د . لويس عوض ص ٢٢٨ ، وفي المسرح المصري / د . محمد مندور ص ١٣٠).

القضاة ، فلصاحب السلطات أن يريد ، وعلى الناس أن يطيعوا) (١) فتلمس موضوعا يدور حول شخصية بطولية شعبية كي يدير جولها أحــداثا يبعد خلالها ما يعانيه من انتكاسة نفسية لما لم يمكن تحقيقه وهو العدالة الاشتراكية وصرف اهتمامات الناس الى حروب خارجية لا شأن لهم بها فى تطوير وطنهم والاستمالة على الوطنيين بالمائتين السلطان أو الأمير حتى يأكل بعض المواطنين بعضا ويسلم الامر فى نهاية المطاف « الأمير » صاحب التدابير الذى يتربع على كرسى الحكم فكانت مسرحية « الفتى مهران » سنة ١٩٦٦ .

الفتى مهران :

إن الفتى مهران هو ابن الشعب الذى تتمثل فيه آماله وأحـــلامه وإنه القوة القادرة التى يدخرها الشعب للأيام الصعبة ويعلق عليهـــا كل رجائه ويعل به أزماته المختلفة كلما تكاثرت عليه هذه الأزمات . إنه قوة فكرية وروحية تحقق العدل بما لديها من قوة وقدرة على إعادة توزيع الثروة بالحق بين الناس :

مهران : هكذا نحن شققنا فى صخور الجبل الصلد بيوتا وأقمنا فيه دولة
تفرض العدل وتحلم بحياة فاضلة
وهى تبنى بالمودات علاقات البشر
وورثنا فن تقاليد الصعاليك العظام
وأخذنا من تعاليم الفتوة
اخذنا من على والحسين مثلين

---

(١) أنظر « تجديد الفكر العربى » د زكى نجيب محمود ص ٢٩٦ — الطبعة الأولى — دار الشروق / بيروت سبتمبر سنة ١٩٧١

وفى النضال الحر من أجل انتصار الحق والحكمة والعدل
وتحقيق السلام
تم الاستشهاد من أجل الذى نؤمن به [1]
كل ذلك من أجل حياة أفضل وغد مشرق رومانسى

مهران : وغدا تجلجل فى المراعى الخضر أفراح الرعاة غدا ستزدهر الحياة
غدا سترقص فى السهول عرائس الأمل الجميل وسترتع الحملان آمنه
على صدر الحقول
وإذا الحياة رقيقة كطراوة البرسيم تحت ندى الصباح
وستغمر الضحكات أصداء النواح
وتختفى كل الذئاب وينتهى عصر العذاب فلتختفى ولتهتفى
هوذا البشير يكاد يصدح خلف غابات النخيل
وصداه عبر النيل حيث شذى زهور البرتقال
بدبيبة الهمسات فى الأوصال كالخمر المعتق
حيث السنابل لم تزل خضراء تنتظر الربيع ولا دموع .
والقلب يهجع حالما تحت الظلال بقدوم أعياد الحصاد (ص ٤٦) .

وهنا لابد من قوة أخرى مناوئة لاترضى بأن يسود العدل وتشمل الطمأنينة الناس إن هذه القوة التى يتزعمها الأمير (وربما أراد الشرقاوى بهـــذه التسمية

---

(١) مسرحية « الفتى مهـــران » عبد الرحمن الشرقاوى ص ٢٧ طبع الدار القومية للطباعة والنشر بالقاهرة سنة ١٩٦٦ .

الإشارة إلى مافى هذه الشخصية من ميكافيللية) [1] وبطانته من محترفى السلطة تستخدم كل الأساليب لتقويض آمال الشعب وفرض سلطانها الأسود مما يدفع سلمى الشق الآخر لروح الخصوبة البطولية الصامدة كما سنرى - يدفعها إلى التوجس من شره المستطير فيجعلها ترى أن :

سلمى : هذا التفاؤل كله بالرغم مما حولنا
هو خدعة بلهاء تعمينا عن الأشواك فى طرقاتنا (ص ٦٦)
بل يزحف الزمن الرهيب
بجنوده بظلاله بسجونه
هو ذاك يقبل يافتى ليحول الدنيا بما فيها إلى سجن كبير
وليجعل المستقبل البسام قصيدة الرجال الحالمين
فاذا بكل خوالج النفس الأبية مثقلات فى الصدور
لاشىء منطلق وحتى الحب يجمد خائفا لاينطلق
لاشىء فى هذا الأفق غير الأنين (ص٦٦)

فالأمير لايفتأ مرة بأساليب الاغراء - مثلما فعل مـع هاشم زوج سلمى الأصل الذى هجرها - لايفتأ يسيل لعاب الطامعين من أعوان مهران إلى الحياة الرحبة الهانئة فيطفىء فيهم قبس الوطنية ، ومرة أخرى بالخداع مثلما فعل مع « مهران » نفسه حين استقدمه إلى قصره عنيا إياه بأن ينصبه قائدا للجيش ومؤخرا عملية تنصيبه لتليين وطنيته بأغراقه فى بلهنية حياة القصور حتى ينسيه

---

(١) مسرحية « الفتى مهران » عبد الرحمن الشرقاوى ص ١٤٠ حيث يقول « تعلم أن الشرف خديعة ، علة ضعفاء العقل ملك أبله » .

حياة الفتوة المتحررة الأولى فاصلا إياه عن أمله (سلمى) واتخذه شركا يجذب به سلمى للبحث عنه فى جنبات القصر وكانت قد أحبته وأحبها — وحين ينجح فى تحويل سلمى إلى إحدى محظيات القصر تحت وطأة اكتشاف سقطتها مع مهران، يأخذ هذا الأمير فى فرض شروطه على « مهران » آمرا القاضى « بجير » - فرفور هذه المسرحيه من وجهة نظرى كما سنتبين سويا - بما يأتى :-

الأمير : لتعلن أنه أصبح منذ اليوم خادمنا
وقائد جيشنا الباسل وشاعرنا
وأن مكارمى أجرت عليه راتبا يعدل

أمير الجيش فى الدولة

ليعلن ذاعلى دق الطبول اليوم فى مكان (ص ١٩٣)

مهران : ... وإذن فالأمر ما كان سوى مصيدة لى يا أمير
ليقول الناس إنى تابعك
ليقول الناس إنى خنت ماضى جميعه
وعهودى مع فتيان الحى (ص ١٩٣)

الأمير : ... كلنا ينصب الآخر فخا غير انى أنا قد أوقعت بك
لا تكن فظا وأحن الرأس واحمد لى صنيعى (ص ١٩٣)

وهكذا يفعل الأمير بمن يناوئونه بحولهم إلى فرافير كما سبق له أن فعل بالقاضى بجير إذ هو :

بجـــير : ... رجل رباه الزمن / رجل طحنته المحن/

وشكله الألم المـــزرى   أنا رجل صاغته الحاجة
أنا يامولاى كا تعرفنى مرن   مرن (ص ١٤٢)

هكذا القاضى بجير فيه مرونة فرفور حينما تجتاحه العواصف فهل كان يأترى صلبا قبل أن يصبح ألعوبة الأمير ؟

إن الشرقاوى يضع تاريخ « بجير » المجيد قبل أن ينساق فى ركاب الأمـــير تجرفه تيارات بإهبة السلطة والمال ـ ذلك التيار الذى تلين له الشعوب النامية لطول معاناتها البؤس وشظف العيش ـ يضعه على لسان الأمير ساخرا ـ باستعراض أيام بجير الزاهية فى عهد فتوته الأصيلة بعد رجعته متخرجا فى الازهر محـلا بمبادىء الفتيان :ـ

الأمـــير : كانت أيام

يوم رجعت من الأزهر   مغرورا نزقا يتحذلق
فسلكت طريق الفتيان وتصديت لنا بفتاوى تجعلنا من أهل النار
ودفعت الناس إلى الثورة
وأبحت القصر بما فيه وأنا نفسى للثوار
كانت أيام (ص ١٤٤)

فيجتر القاضى (بجير) تلك الأيام الجسورة السابقة من ماضيه المشرق قبل أن يقع فى مصيدة الأمير وكيف تحول بعد السقوط :

بجـــير : أيام كنا نحلم فيها بالمستقبل بوضاءته وبعزته وبهجته
أيام كنا نلقى فيها بالكلمة
فى وجه القدر الغاشم نفسه

وكنا نقمع فيها الخوف أمام السيف
عما نمتلك من القسوة على الآلام أو الحاجة
وقضينا سبعة أعوام

سبعة أعوام بلياليها والأيام واليوم هنا لك كالأبد
وفى ذاك الأبد الوحشى نسينا الريح وضوء الشمس
وعرفنا الزحف على البطن
وسحق العظم وحنى الرأس وعض الأرض وهوان اليأس

وعرفنا طأطأة الظهر
وعرفنا الذقن إذا هى ما التصقت بالصدر

وكيف يراد لإنسان أن يقضى أيام العمر
يرجع ثم يعود ليركع من بعد
ويعيش ليركع ثم ليركع أبد الدهر (ص ١٤٤)

... فما عاد لسان ينطلق بسوى الكذب
وما عاد جنان يهجس بسوى الزيف

وهذا كله من حصاد الخوف هذا الخوف منك
يجعل الناس كأعواد تردد
كل ما ينفخ فيها من عبارات الولاء
إن هذا الخوف منك (ص ٢٣)

هكذا ـ بذلك الأسلوب العنيف ـ تحول الناس البحيريون إلى بوقات للأمير.
يمثلهم هذا « الفرفور » بحير الذى يبدو نفاقه فى ذلك الموقف بعد قتل قائد جند

الأمير المكلف منه بخطاف سلمى فيطلب الأمير من « بجير » ألا يذكر هذا القائد متبرئا مما فعله فيذكر « بجير » سيده الأمير مراجعا إياه :

بجير : ألم أسمعك إذا لم أخطىء تأمره أن يخطفها ؟

الأمير : (يصفعه فى ضيق على قفاه) بجير أسكت لا تفتح فمك بما تسمعه ليكذب قلبك ما تبصره عينك .

بجير : (منحنيا) ما أعذب كفك يامولاى على أقفية ذوى الحظوة أتمنحنى تشريفا آخر (مازال يحنى رقبته) (ص ١٠٥)

بل إن نفاق بجير ليزداد حين يشير على سيده « الأمير » بألا يقتل « مهران » حتى لا يتحول فى نظر الناس شهيدا فيتفكه معه الأمير قائلا :

الأمير : فى رأسك عقل يابغل

بجير : ما ألطف نكتة مولانا

الأمير : لا تشغل بنفاق الآن كلانا يعرف صاحبه[1] (ص ١٤٣)

والشرقاوى لا يغفل باله عن أن يصل مسرحيته (الفتى مهران) بالمواقف المضحكة من الكوميديا الشعبية فيجعل « فرفور » هذه المسرحية - القاضى بجير - الضارب بلسانه كل من حوله المضروب من الجميع وعلى رأسهم الأمير - يقوم

---

(١) أنظر حرب ٦٧-٧٣ دراسة مقارنة / د أحمد شلبى ص ٧٧ حيث يقول «كان ... ... يستطيب المدح ، وربما جاز القول بانه كان يصدقه ويثيب عليه ، وربما لذلك وجدت حوله جماعات تحظ النفاق »

بما يشبه الألعاب البهلوانية ، خاصة فى ذلك الموقف الذى يبدى فيه تخوفه من « حسام » - الذى ناله من لسان بجير ما ناله - فاختبأ وراء حامية « الأمير » خوفا من سيف هذا « الحسام » قائد جيش الأمير والمتاجر باقوات الشعب حتى الملح والفلفل (ص ١٤٠) فيسأله « الأمير » وهو مختبىء :

الأمير : أين راحت نخوتك؟

بجير : (من مخبئه) اسألوا نجلاء عنها (ضحك)

الأمير : (ضاحكا) يابجير

بجير : معذرة (يطل برأسه وهو مختف) هل أغمد السيف ؟

الأمير : لن يقتل أحداً رغما عنى

بجير : الله الله فان لم يقتلنى الإفلاس فلن يقرع أبوابى الموت

الأمير : الإفلاس ؛ اتشكو إفلاسا وأنا حى أرزق

(يرفع كيسا كبيرا من الذهب) خذ هذا

بجير : هذا كله هذه ثروة

هو راتب مفتى مجتهد أو قاض فذ طول العمر

الأمير : (وهو يرمى بالكيس أمامه على الارض) هو ذا الكيس لن تأخذه

حتى تجرى كالسائمة على أربع

بجير : على أربع ؟ على عشر إن شئت

(بجير يمشى على يديه وقدميه فى إتجاه الكيس) *

الأمير : (ضاحكا) أسرع أسرع

هذا مشهد مثير ، ربما كان فيه شيء من الإضحاك للأمير وبطانته ، ولكنه يبعث فينا الأسى على ما انتهى اليه أمثال هذا الإنســـان المثقف (متخرج فى الأزهر) بجير فقيه مزج بين الكوميديا والتراجيديا وهو ما عرف عندنا فى الكتابة المسرحية باسم الكوميديا المكتئبة التى سبق الإشارة اليها فى الباب الأول من هذا البحث (ولنا اليها عودة حين الحديث عن المسرح الواقعى والنقـــد الإجتماعى والسياسى)[1] .

---

* هذا الموقف مشابه إلى حد بعيد الموقف الذى يركع فيه « البارون » فى مسرحية « الحضيض » لمكسيم جوركى ويأخذ فى النباح كالكلب كما أمره بذلك اللص « فاسكا » نظير أن يعطيه دريهمات يسكر بها .

(أنظر ترجمة فؤاد دواره لهذه المسرحية ص ١٤ من الفصل الأول سنة ١٩٥٣ :)

هذا وقد قدمت هذه المسرحية لأول مرة فى مصر فى أكتوبر من عام ١٩٦٣ بفرقة الاسكندرية المسرحيـة وكان عبد الرحمن الشرقاوى ممن حضروا العرض الأول . ومن يدرى ربما راقه هذا الموقف وقد كنت أنا أحد من قاموا بالتمثيل فى هذه المسرحية لشخصية (ساتين) .

---

(١) ولعل إتسام هذه الشخصية ببعض الصفات البهلوانية المثيرة للضحك والتى تنزع عنها صفات الاحترام شيء قريب مما كان يشيع فى مسرح تشيكوف الذى كان مسرحه لا يخلو من أمثال هؤلاء المهرجين الذين حولهم عصرهم الأسود إلى هذا الموقف الساخر .

(أنظر مقدمة العدد ٤٠ من سلسلة المسرح العالمى بالكويت « شيطان الغابة / الخال فانيا » تأليف أنطون تشيكوف ترجمة محمد حسن التيتى ص ١١ – فبراير سنة ١٩٧٣ .

ولكن هل هذا الفرفور بجير يرضى بهذا الوضع المهين الذى أجبر عليه تحت عسف الأمير وبطانته ؟ هل يرضى بأن يلقنه تجار السياسة من أمثال « حسام » شيئا عن الكرامـــة ؟

إنك لو صاحبتنى فى قراءة هذا المشهد لوجدت الإجابة .

وليكن معلوما لديك أن هذا المشهد استكمال للمشهد السابق الذى فيه يجرى (بجير) على أربع مأمورا من الأمير .

حسام : انهض انهض أين تملك ما فى الأرض جميعا لا يستأهل هذا كله .

بجير : (يرمى بكيس النقود جانبا ويواجه حسام بغضب مفاجىء)

ماذا تعرف عنى أنت ؟

أملا تركع بالساعات وراء الأبواب المغلقة

وتخرج الناس مهيبا ترفع رأسك ؟

تدغدغ أطراف الكلمات الكبرى عن شرف العهد

ونبل الفارس ؟ وبهذا ترضى عن نفسك

نساء العالم يعشقنك ورجال القصر يحترمونك

مع هذا من أنت أجبنى ؟

الثروة تمنحك القوة والقوة تمنحك الحق حق شرس ذو أظفار(ص١٤١)

هذا هو الشعب أو (فرفور) إذا استثيرت نخوته ظهرت أصالة معدنه فى ذلك الأباء فهو قد يتغاضى فى سبيل لقمة العيش لأبنائه ولأسرته فترة ما (الجبن

المحبوب الذى أشار اليه الدكتور جمال حمدان فى كتابه « شخصية مصر » ص ٥٧)
ولكنه لا يتورع عن الثورة فى وجه هذا الأمير الميكافيلى ، حين يحس بأن
أولاده وزوجته الذين طأطأ الرأس وداس على المبادىء من أجل إسعادهم قد
شردهم التتر حلفاء الأمير

... أنا من باعك كل حياته وكرامته

أنا من باعك حتى دينه ليعيش صغارى فى يسر

أين صغارى ؟ أين امرأتى ؟ أين بناتى ؟

قد بعتك شرفى لا شرفهم

بعتك عمرى لا عمرهم بعتك نفسى من أجلهم

كى يبقوا مرفوعى الرأس

هل أصدر فتوى يا مولاى تحتم إهداء الأولاد أو الزوجات إلى التتر ؟

هل أصدر فتوى أن الأرض ومن فيها ، ملك لك أنت وحلفائك

عندى كل الألعاب

هل أصدر فتوى أن الدين يطالبنا أن ننزل عما نملكه للسادات أو الأمراء
أو الحلفاء

عندى كل الألعاب

هل أصدر فتوى أن الفسق هو الحكمة

وأن خيانتك لوطنك أساس الدين

... عندى كل الألعـــاب

هل أركع لك باسم الدين ؟

ماذا تطلب ؟ أتريد الملك ؟ لك الدنيا والدين معا

هى ذى فتواى

سأكون وزيرك حين يصير إليك العرش

عرش كالنعش غار كالعـار

وأنا خلفك خنزير يسمن بالعفن ماذا تطلب ؟

أتقول العرش ؟ عرش السـلطـان

(مشيرا إليه بيديه فى حركة جنونية)

أنت السلطان هوذا السلطان فلنركـع لـه

سلطان الغـاب سلطان اليوم ملك الديدان

أمـير عناكب هـذا العصر

لص فاسق لا يشبع من قتل الناس ولا من نهش الأعراض

حيوان أسطورى يقتات بأعصاب الخير

رايته الخنجر والسم دنياه سراديب الخدعة

قلعته الشامخة الشماء تقوم على تل جماجم

الأكذوبة قانونة هوذا سلطان العصر الذئب الحاكم

قواد الدولة   قاتل أولادى وبناتى

قاسم ظهرى   (ص ١٩٩ ، ٢٠٠)

هكذا أنفجر ممثل الشعب المطحون « بهير » ذلك الأزهـــرى ـ أى المثقف ذو المبادىء [1] أنفجر محملا بكل ما لدى الشرقاوى من طاقة شعرية عتيدة جارفة مباشرة فى التصريح بما يجاهد إخفاءه من عفن هـذا الأمير المخادع رمز السلطة العفنة [2] ، بل إنه لايفتأ يحمل هذه الشخصية ما استطاع من ملامح الكوميديا

---

(١) فكرة المثقف المقهور الذى يحلو للحاكم أن يتخلص منه أو يقلبه إلى تابع مستأنس قد سبق اليها أستاذنا توفيق الحكيم حين كتب مسرحية أزيس مصورا تخلص (طيفون) من أخيه (أوزوريس) الذى أطلق عليه إسم « الرجل الأخضر » ص ١٠٦ من المسرحية وهو نفسه الذى اشتراه ملك بيبلوس فقلب ضنكهم إلى رخاء بينما أهله قد باعوه وطاردوه ص ٩٧ .

(٢) وفكرة انسياق المثقفين لتيار الحيـاة الاجتماعية والسياسية العـــامة بالدوامات ـ مع كون دافع الكرامة مؤقتا حتى يستثار ـ من أجل لقمة العيش قد كانت هى الموضوع الذى ناقشه ميخائيل رومان فى مسرحيته « الدخان » .

فالمثقف المقهور هذا (سواء أكانت بهيرا بطل الشرقاوى أم كان حمدى بطل رومان) إذا بدا أن انسياقه قد يبلغ نقطة التفريط فيما نسميه « الكرامة أو العرض » نجد جدارا حاجزا منيعا ذا أصل ثابت ـ رغم التيـارات ـ وفرع فى السماء يجعل من صاحب الشخصية المثقفة ماردا يطارد ظله اللامحدود من تسببوا فى انسياقه المقبوره الأول بعد أن كانوا قد حسبوا أنهم أماتوا فيه عنصر المقاومة والصمود .

ومن هنا قال حمدى فى الدخان ... بعد تعذيبه ضربا ـ لجلاديه المعلم وجماعته من تجار المخدرات حينما أرادوا ترويجه من بائعة المخدرات كستار يحميهـا من الشرطة قال لهم : « لا » .

الشعبية كتبادل « القافية » فى الحوار على سبيل المثال من شخصيات المسرحية مع « بجير » حين تشكو سلمى من شظف العيش الذى عليه الشعب فى سبيل رخاء أمير البلاد ويشاركها « صابر » ومعهم « العمدة » طه . —

سلمى — ... حياتنا تغيض وبؤسنا يفيض أعوادنا تجف وكل شىء ضاع ونحن
للأسف لم يعد لنا ما نجود به يوم نفتديك . غير أننا لم نزل هنا كلنا فداك

صابر — (مندفعا) يا أيها الأمير إننا جياع

بجير — الكافر الكنود

سلمى — (تضحك) وجوعنا فداك

بجير — كيف تضحكين وسط الرجال ؟

إنه رفث إنه حرام

سلمى — لم ياشيخ بجر ؟

بجير — اسمى القاضى بجير

طه — قد تشابه البقر (ص ١٠٩ ، ١١٠)

ليس هذا فقط هو ما حمله الشرقاوى للمسرحية من ملامح الكوميديا الشعبية بل إن لغة الحياة اليومية وهى ما عرفت عند الحكيم باللغة الثالثة — التى تجمع بين العامية والفصحى — هذه اللغة يتوسع شاعرنا المسرحى فى نشرها بين ثنايا المسرحية .

مثل قول الراعى حين سرق جنود الأمير عنزاته (ياخسرانى ص ٦٠) وقول سلمى للعمده طه حين غازلها بافحاش (ليس كل الطير ياعمدة مايؤكل لحمه ص ٧٧) وقول صابر حين أخذ يشكو هو وأولاده الجوع (ان عندى كوم لحم ص ٩٤) وقول فلاح ع ضائقنا بصنف الحريم (شوطه تأخذ نسوان البلد ص ١٠٢) .

وقول نفس هذا الفلاح أيضا (من تحسبه موسى غدا فرعون ص ١٠٤) وقول أم صابر تعليقا على حب الأمير الكاذب للشعب أحبك برص ص ١٠٩) وقول طه ليجير الفرفور المقهور الذى زادت درجة نفاقه (خل ليلتنا تفعه ص ١٠٩) وقوله أيضا تعليقا على أخذ أكياس مال الأمير (شعرة من لحية خنزير ص ١٦٢) وكذلك تعبيرات النساء الشعبية المتداولة مثل قول أم صابر لعوض حين أمر « طه » الخفر أن يسحبوا « عوض » فاحتج عوض - الذى هو عين الأمير على اخوانه - أن يصنع به هكذا فتبادره أم صابر : لم لا أعلى رأسك ريشه ؟

أم على رأسك ريشه ربما كانت على رأسك ريشه (ص ١٨١)

ويقترب أسلوب الشرقاوى الشعرى فى استخدامه هذه التعبيرات الشعبية المتداولة مما ألمح اليه ت. س. اليوت حين يقول بوجوب البحث عن « ايقاع شعرى يقرب من لغة التخاطب المعاصرة فى المسرحيات الشعرية »[1] .

هكذا تمضى تلك المسرحية الشعرية فى مسارها الشعبية تعرض مأساة وطن استباحه حكامه وقوضوا فيه الفضائل وساقوا أبناءه الى الحتوف رغم أنفهم

(مالنا نحن وتلك الحرب كى يرسل فيها خير أبناء البلد ص ١١٠)

حتى اسودت الدنيا فى وجه معظمهم فأمسوا كصابر رمز سواد الشعب يقول .

إننا ننفق العمر هنا فى الانتظار

فوق جرف الهاوية فى انتظار الغاشية

أو خلاص الروح من هذا العذاب (١١٢)

حتى « الفتى مهران » الذى وقف فى وجه الأمير قائلا .

---

(1) ON POETRY AND POETS. BY T. S ELIOT P. 82
" Poetry and Drama "
... to find a rhythm close to Contemporary Speech.

لا أنت لست بسيدى
وأنا كذلك لست تابعك الوفى
أنا لست عبدك يا أمير ولست جارك
لكننى فى الحق سكنت وما أزال هنا طريدك (ص ١١٢) .

هذا الفتى مهران ذو المبادىء المجابه للأمير المخادع ، القائل .

إنى لأعرف أنه عصر يكرم فيه ياهوذا ويضطهد المسيح (ص ١١٨)
إنى لأعرف كل شىء يا أمير
إنى لأعرف جوهر الأشياء ، لا ما شع منها
إنى لأعرف كيف تستخفى الحقيقة حين تختال الخديعة
إنى لأعرف كيف تستخفى الخرائب خلف جدران منيعة (ص ١١٩) .
... إنى لأعرف أى أنواع الرجال يمثلون زماننا
الجاثمين على الأفق
إنى لأعرف أنهم خرق ملفقة ستبلى
صيغت هيا كلهم من الورق المقوى
إن أطبقت كف الحياة عليه مزق (ص ١٢٠)

هذا الضمير الواعى لكل خبايا العصر السياسة والاجتماعية قد « مات ... يوم تسللت لفؤاده النزوات نحو حليلة المسكين هاشم .

مات الفتى مهران يوم ترنحت خطواته لنصر المنتظر المغانم (ص ١٨٥) ثم هو قد مات يوم تسربت إلى نفسه جرثومة مهادنة الأمير محققا توسلات «ى» أم البنين الصغار له خوفا على تدهور أبنائه الصغار من بعده إن استمر فى طريق معاداته للأمير ولرجال السلطة .

ى ـ ياسيدى ماعاد جسمك يحتمل هـــذا الشقاء ولا الطـــراد

غير حياتك لتكن غنيا يخشى هذا العصر بأسك

الناس تحترم الغنى وهنا الرجال يقومون بما لديهم من ذهب

أو بالمناصب هذا هو العصر الذى تحيا به فاخضع لحكمه

أنظر لنفسك والصغار

ماذنبهم كى يحملوا عقبى عنادك ؟

ماذا عساك ستستطيع وأنت وحدك فى مواجهة الأمير

... ...

لم لاتساير روح عصرك لتعيش كغيرك

اسبح مع التيار إنك لست تعرف مايكن

اصنع كما صنع الرجال الأذكياء الآخرون

تدين الحياة لما تريد (ص٨٨ ، ٨٩)

ولم تنفع محاولات سلمى ـ الروح الصامدة رغم ما تقاذفتهما به الأقدار ـ فى رده عن مهادنة الأمير «سيدى لاتتنازل(ص١٦٩) فلم يجد بدا من الاستسلام حين تفرق أصدقاؤه من حوله وحوصر إلا أن يستجيب قائلا :

مهران : إن هذا هو الحل الوحيد

إنه لطريق لا خيار الآن فيه

سلمى : سيدى لا تتنازل

مهران : عشت عمرى كله ضد التنازل غير أنى الآن مضطر إليه.(ص١٦٨)

أناذا أمضى وما قلت الذى كنت أريد

لم يزل عنـدى أشياء تقال

أناذا أمضى وما قلت الذى عندى وما حققت حلماً واحداً

لم يزل فى القلب منى ألف حلم

لم يزل فى الرأس منى ألف شىء

وأنا أمضى بأحلام حياتى

أنا ذا ... أفقد الصحراء والليل وأحلامى وحبى

أنا ذا ... أفقد الأهرام والنيل وأشيائى جميعا (٢٣٧)

وهكذا انهزم الجميع أمام لؤم « الأمير » وبطشـه فلم يكن لهم حول ولا قوة إزاء المواقف التى فرضها عليهم عصرهم الأسود وفرضتها ظروف حياتهم فرضا، فلاهم يستطيعون تحاشيها، ولا هم يملكون لها دفعا. وبالرغم مما بذلوه من جهود كى يتغلبوا على عوامل اليأس والقنوط إذا بالعصر الأسود ممثلا فى الأمير - الذى دنياه سراديب الخدعة وفعلته الشياء تقوم على كل جاجم أفراد الدولة - هـذا الأمير بأفعاله الدموية مستترة وسافرة هو فى رأيى المعادل الموضوعى للقدر القاسى فى مسرح تشيكوف الذى يقف الناس بالمرصاد يتربص بهـم الدوائر ليحطمهم ويسحقهم فى سبيل تغيير هــذه الأوضاع الفاسدة دون جـدوى، يشبهون فى مأساتهم (« واحـــدة الذباب » سقطت فى نسيج العنكبوت، وأخذت تدفع بأرجلها فى خيوطه الواهنة، محاولة الخلاص، فاذا بها لا تزداد

إلا اشتباكا بهذه الخيوط) (١) .

ولعل تساؤلا يرف بخاطرنا عن شخصية هامة كان الجميع يعملون من أجلها وتساقطوا واحدا إثر صاحبه فى سبيل إنقاذ شرفها ، « سلمى » ما موقفها ؟

— إن شعار سلمى بعد أن تنازل الجميع عن حصانتهم الثورية وهادنوا الأمير مرغمين هذا الشعار هو :

سلمى : سأبقى هاهنا إذ لا مكان هنالك لى

أنا طول عمرى ما خطت قدماى من قدام قصر (ص ١٢٤)

ولقد تحملت سلمى الكثير من افتراءات أهل القرية بعد انفصال « هاشم »

---

(١) أنظر « روائع المسرح العالمى » - العدد الأول / الشقيقات الثلاث / تشيكوف - مقدمة عن مسرح تشيكوف للدكتور الراعى ص ١٦ الصادرة عن وزارة الثقافة والارشاد القومى , الإدارة العامة للثقافة فى الإقليم الجنوبى سنة ١٩٥٩ . وأنظر كذلك مسرحيات ومسرحيون « د على الراعى ص ٩٨ مكتبة الانجلو المصرية سنة ٧١ . وأنظر « ب » تشيكوف تأليف فلاديمير يرميلوف نقله إلى العربية الدكتور عبد القادر القط والاستاذ فؤاد كامل - مطبوعات الشرق ص ٩٤ حيث يقول « المؤلف » فالبطل يشعر بمسئولية شخصيته نحو ما فى الحياة من فظائع ومهانات وهو بدافع من هذا الشعور لا يحاول أن يحل مشكلاتها الفردية الصغيرة فحسب ، بل يكافح كى يعالج مشكلاتها الإجتماعية الكثيرة ويتطلع إلى أن تغير تلك الحياة من أساسها . ولكنه فى الوقت نفسه يدرك فى مرارة ما فى نفسه من ضعف ويحس بعجزه عن أن يجيب عن هذا السؤال : « ماذا ينبغى أن أفعل ؟ » ويدفع هذا الإحساس بأبطال تشيكوف إلى اليأس وإلى ما يشبه الجنون أو حتى الى الانتحار » .

زوجها الأول عنها مفضلا حياة الأمير وحاول من بعده « مهران » أن يرعى أمورها ويعوضها عن لياليها الظامئة ولكن نساء القرية اللائى ظنن بها ضعفا بمثابة ضعفهن حين تباعد الحياة بينهن وبين أزواجهن - هؤلاء النسـوة لم يتركنها تنعم بمن يعوضها فقدان حنان هاشم ألا وهو « مهران » وكن سببا فى انتهاز الأمير الغادر لسقطة بينها وبين مهران فى لحظة حنان جارف فدفعتها فى طريق مسدود ، ثم أودت بها إلى أن تخدم فى القصر حساما بيد الأمير الباطشة وإلى أن يساوم الأمير غريمه « مهران » على التنازل عن مبادئه فكان انكسار البطل الشعبى « مهران » الذى غنت له سلمى طويلا .

سلمى : ... أنا ما ملك لإنسان سواك

أنا لم أغفر طوال العمر للزوجات أن يعشقن لكنى عشقتك

إننى أشعر أنى ما عرفت الحب قبلك

أنا ما أحببت غيرك ، وسأقضى العمر لا أعشق غيرك

— قد تسربت إلى الأعماق منى فإذا بى لا أطيق البيت بعدك

بعد أن غيبت عن بيتى رغمى

غير أنى رحت فى كل صباح مساء

أكظم الشوق إليك

ثم قاومت جنون البحث عنك فعسى أن يقهر النسيان أشواق الرهيبة

— غير أنى فجأة أحسست فى أعماق نفسى

أن بركانا حبيسا يستعر ثم انفجر

وبأن اللهفة الظمأى إليك دمرتنى

وبأنى لن أعيش العمر دونك
وبأنى أتمنى أن أراك   ساعة فى كل ساعة
فلو أنى لم أرك   لغدت أرضى ظلاما
وسمائى كلها فوضى   وهولا وجنونا
(تكاد تبكى) يا حبيبى أنا ما أحببت غيرك
وسأقضى العمر لا أعشق غيرك
فوجودى كله لا شىء إلا ظل حبى لك أنت (ص ١٧٣) .

وهكذا تعلقت آمال سلمى « بمهران » لكن الأقدار القاهرة المتمثلة فى الأمير وعصابته التى يقودها حسام وغيرهم من الجواسيس والبصاصين ممن ملأوا بهم الأرض (ص ٩٦) أبوا إلا أن يجعلوا « سلمى » حائرة (ص ٧٥) ورفضوا لها أن تغنى أغانى جديدة بعد أن حفظ الناس عنها أغانيها القديمة لأنه « لا عيش لها إن لم تغن الآن أشياء جديدة (ص ٧٦) وحين طلب منها حسام أن تسير فى ركاب الأمير الذى تسلطن بعد موت السلطان وتغنى له مثلها مثل بقية أفراد الشعب رفضت وصعدت إلى قمتها الشاغة فى شمم تقول : —

سلمى : إن سلمى لم تعد بعد تغنى لأمير أو ملك
لست ملكا لأحد   سأغنى لزحام الناس فى كل بلد
سأغنى للنخيل   ولأعياد الحصاد
سأغنى للحيارى الحالمين للجياع
سأغنى للمساء للحقول الخضر للفجر الجديد
فاتخذ غيرى لمولاك ودعنى   لست ملكا لأحد (ص ٢٢١)

فإذا كانت شخصية مهران هى الجانب المهادن المتنازل فى الشخصية البطولية الشعبية فإن « سلمى » هى الجانب الآخر الصامد كما يبدو فى تلك « المنولوجات » أو القصائد الفردية الغنائية التى تميز بها حوار هذه المسرحية خاصة لدى الشخصيات الرئيسية مثل مهران وسلمى والقاضى بهير مما كاد أن يتحول بالشخصيات إلى رواة و « معلقين » يوجهون حديثهم المملوء بالحكم والأمثال والعبر إلى جمهور القراء أو المشاهدين فيؤثر ذلك - كما رأينا - فى توجيه الصراع خارجيا بعيدا عن مفهوم الصراع الإنسانى الأعمق فنيا مما جعل مواقف المسرحية مشحونة بكثير من حوادث العنف الخارجى مثل موقف عوض حين أتى زبانية الأمير وعلى رأسهم حسام بزوجته وبنته بعد أن فشل التعذيب معه ، وآثروا الاستمرار فى تعذيب أهله أمامه حتى يعترف كذبا بارتكابه جرائم لم يرتكبها مثل الاعتداء على سلمى (ص ١٥٧) وحتى على مهران إدعاءات باطلة* من أنه (قد جدف فى الدين ص ١٥٩) وأخيرا إزاء ذلك كله ينهار عوض ويعترف كذبا بكل ما أراد له الزبانية خدام الأمير رمز السلطة الباطشة - والذين أفلحــــوا فى خلخلة الوعى الثورى لدى جماعات الفتوة ليجبروهم بهذا العنف على التخلى عن مهران - رمز المقاومة التى انحنت أمام عنف « الأمير » ومؤامراته .

---

* مثــــل هذا المشهد تماما جاء بكتاب الدكتور أحمد شلبى ص ٥٤ تحت عنوان : « أعترف وإلا » ... ومن صنوف التعذيب النفسى ما قرره محمود عيسى إنهم أحضروا زوجته وبنـــاته وأمروا زوجته بخلع ملابسها وسروالها وهددوه بهتك عرضها ثم أحرقوا شاربه ، وأوسعوه ضربا بالكرابيج فاضطر إلى الاعتراف .

ومن ذلك الصراع الخارجي أيضا في أول المسرحية هو ذلك الصراع بين جنود الأمير ومعهم القائد الذي بارزه مهران وأسقط سيفه من يده فحاول خداع مهران فقتله (ص ٦٣).

غير أن الشرقاوي قد أفلح في لحات أخبت العمل المسرحي وجعلته يتدفق ساخنا مثل ذلك التوقف المباغت حين زجر « حسام » « القاضي بجير » وهو يزحف على بطنه لقاء حصوله على دنانير الأمير فيتوقف بجير ليقول :

« ماذا تعرف عني أنت حتى قوله : حق شرس ذو أظفار (ص١٤١) »

إن توقف الشرقاوي هنا عند تلك النقطة الحساسة من شخصية بجير تحاق ما سبق أن أوردناه في مقدمة بحثنا من أن الصراع الدرامي يعتمد فيما يعتمد على ممارسة الإرادة الواعية لشخوص المسرحية . فبجير ما وقف هذا الموقف من حسام إلا لأن من يزجره عن التفريط في كرامته - التي يفرط فيها بعد قهره من أجل مستقبل أبنائه - ليس إلا « عبد القفا واللهازم » - أي ساقط الكرامة - فكيف يقبل بجير (المثقف المقهور) مبادىء الكرامة من فاقدها ؟ . وربما عما يضاف إلى نجاح الشرقاوي إلى حد ما في التصاعد إلى مستوى فني عميق ذلك الموقف الذي كاد القاضي بجير أن يفقد فيه عقله وأخذ يكيل السباب للأمير (سلطان اليوم / ملك الديدان ص ٢٠٠) فهذا المشهد يحقق صفة أساسية للدراما الأصيلة وهو تصويرها للصراع الاجتماعي بين أشخاص ، ألم يفعل بجير ما فعل لأنه فقد أسرته باستيلاء التتار على منزله وجعله مركز قيادة لهم ؟ ثم دعك من بجير ألم ينهزم مهران حين تطرق إلى نفسه الضعف خوفا على مستقبل أبنائه ؟ .

إن إمساك الشرقاوي بهذا الخيط الانساني الرفيع وجعله محكا قاتلا لوطنية « مهران » أو لإثارة المثقف المقهور الفرفور المسكين « بجير » لما يشهد الشرقاوي

يتملك ناصية جدل بعض الأحداث والوصول بها إلى هدف معين ألا وهو :

مهران : ... الانسان يعيش الآن حياة القهر
الحب الفاجع يقهره قانون الغابة يقهره
الذئب الكاسر يقهره الأحلام تدمره
الثور الهائج يقهره الجرثومة تقهره
القهـــر القهـــر دستور العصر
عصـــر القهـــر عصر الأكذوبة والعهر
فلأبصق فى وجه العصر أنا أبصق فى وجه العصر

تلك هى العقدة التى قصد إليها الشرقاوى من خلال اصطدام الطبائع والافكار لشخصياته قاصدا خلق جو خاص يغمر فيه قارئه دون التركيز على عقدة معينة - شأن الدراما التقليدية - ذلك أن العقدة فى الدراما الحـديثة - كما سبق أن نوهنـا فى الباب الاول - تظهر مختلطة فى ثنايا احداث المسرحية وشخوصها غـير حافلة بمبدأ « محاكاة الفعل » الأرسطى الذى يجعل المسرحية خاضعة لترتيب منطقى ناظما أزمات الحياة الواقعية وحوادثها فى عمل واحد له بداية ووسط ونهـــاية . وانما تعرض الأزمات فى شكل لايخضع لترتيب منطقى تماما كما فى الحياة الواقعة إذ أن الحياة بحر زاخر بالأزمات والمتناقضات وبكل ما هو غامض ملغز — وهـــذا شأن تشيكوف وجوركى (١) عـلى سبيل المثـال فى مسرحيهما — كل ذلك حتى يدفــع القارىء إلى المشاركة فى القضية المطروحه أمـامه عن طريق تلك « الصدمة الفكرية » التى تجهده بحثا فيما عرضة الكاتب بصور اختلف أسلوب

---

(١) أنظر : مقدمه العدد ٤٠ من سلسلة من المسرح العالمى (الكويت) فبراير سنة ١٩٧٣ ص ٢٥ .

تناولها لدى الكتاب الأوروبيين المعاصرين كالمسرح داخل المسرح أو المسرح التسجيلي أو المسرح الملحمي وتأثر بذلك الشرقاوي حين جعل مسرحيته التي بين أيدينا هذه المرة مسرحية تسجيلية تماما في شكلها — بخلاف جميلة التي اختلطت فيها الملحمية بالتسجيلية — مزاوجا فيهما بين الواقعية والرمزية في التكنيك في لغة شاعرية تسرى فيها لمسة حزن خفيفة كما نعرفها عند تشيكوف . (١)

وأنظر : دراسات في الأدب والمسرح / كمال عيد س ٧٧ ـ الدار المصرية للتأليف والترجمة يونيو سنة ١٩٦٦ . حيث يقول : « هذه العلاقات المتشابكة تعرض الانسان وتجعله يفيق من غيبوبته . وترفعه من الهوة القذرة التي يتردى فيها وتشعره بقيمته كفرد له كيان آدمي ، وبهذا أيضا يخرج المشاهد ... بمشاعر جديدة تسيطر عليه وتشده من حياة العفن التي يعيشها كما يعيشها أبطال المسرحية التي شاهدها .

(١) مسرح تشيكوف يعنى بالتعبير عن الروح من خلال حركات ظاهرية لأبطاله ومعنى هذا من وجهة نظر « التكنيك » ، أنه مسرح يزاوج بين الواقعية والرمزية وهذا هو سر الجمال والشاعرية اللتين تميز بهما مسرحه كما أنه في الوقت نفسه أحد مصادر العجز عن فهمه في أحيان كثيرة حيث أبطاله دائما ينطلقون في أحاديث تكاد أن تكون خطابية بعيدة عن الموقف المسرحي لكنها في عدم تسلسلها الظاهري تبدى المفارقة المريرة بين اهتمامات أبطاله الروحية وبين ماتدفعهم البيئة الخارجية إلى ارتكابه من سخيف الافعال أو قبيحها ، ثم يتخذ من هذه المفارقات وسيلة للتعليق على هذه البيئة المحيطة ونقدها وإظهار عيوبها ويزيد من هذا العجز والصعوبة عن فهم مسرح تشيكوف أنه يستخدم الرمزية في مسرحياته استخداما موضعيا ، وليس استخداما عاما . فهو لا يجعل كل شخصياته ترمز إلى حقائق روحية معينة تخفيها هذه الشخصيات في أعماقها بل يختار بعضا من الشخصيات ، وينشىء بينهما وبين أحد الرموز علاقة تماثل ، بحيث يصبح الرمز بديلا عن الشخصية وتصبح هذه تعبيرا آخر عن الرمز =

أما إنهــا مسرحية تسجيلية فتبدأ اولا فى تلك الشرائح المتداخلة التى تفقد الترابط الشكلى ولكنها متماسكة من الداخل . فهناك عــلاقة بين الأحداث التى عرضها علينا الشرقاوى فى قصة مهران الشعبيه الانسانية وبين واقعنا السياسى والاجتماعى حتى ذلك التاريخ سنة ١٩٦٦ خلال تلك اللغة الشعرية .

ففى تجوالنا فى رحاب النص ، حتى يكون حديثنا أقرب إلى الطابع العلمى لاثبات أن هذه المسرحية تسجيلية بالدرجة الأولى :

مهران : قل له يأيها السلطان ما الحرب سوى ساحات دم
ليس فى هذه الساحات مغلوب وغالب
... قل له لاتضع السكين فى أيدى عدت الفئوس
... قل له إن المناجل للسنابل ولأعياد الحصاد لا لهما مساعف البشر
قل له يا أيها السلطان أترك عزلتك
اختلط بالشعب يصبح قلعتك

سلمى : أنت أيضا يافتى الفتيان مهران اهجر عزلتك
امتزج بالناس فى القرية عش فى قريتك

هنا يبدو الحاكم وقد سير الجيوش الحرب التى لانهاية لها ووضع السلاح فى أيادى من لا يحسنون إستخدامه إلا فى سفك دماء الشعب وهو حاكم قد اعتزل شعبه لم يحاول أن يستمع إلى عقلائه كما أن فئة الفتيان ذوى المبادىء متقوقعين

= أنظر مسرح تشيكوف للدكتور على الراعى مقدمة لمسرحية الشقيقات الثلاث سلسلة روائع المسرح العالمى / القاهرة ص ٨ ، ٩ وأنظر كذلك « مسرحيــات ومسرحيون » د على الراعى ص ٨٩ ، ٩١ .

بمبادئهم بعيدين عن الاندماج بين سواد الشعب يعيشون فى قمة الجبل كان كان يعيش الفتى مهران .

ثم هناك الشعب الذى قبل الخنوع والمساومة على قـــوته وما له فطمع فيه الطـامعون من تابعى الحاكم ورجاله وأرادوا ابتلاع كل ما له : (ص ٦٠)

الراعى : أيه ، العنز جميعا ؟

يا خرابى ، إننى ضيعت نفسى

إننى ساومت بالعنز لأنجو فاضعت النفس والعنز معا

— ليتنى لم أتنازل لهم عن أى شىء

أنهم قد طمعوا فى كل شىء وسأجلد

ذهب الجند بعنزات البلد وسأجلد

وهناك الرشوة التى تميز بها رجال الحكم ـ الذين ولاهم الأمير ـ عن الآخرين من أمناء القضاة الذين أقصاهم الأمير (ص ٩٢ ، ص ٩٣) .

فلاحه : أرأيتم ما جرى من ذلك القاضى بجهد

نتش الوزة يا حمدة كى يحكم لى لكنه أصدر الحكم على

فلمن أشكوه ياحمدة

طه : أسألى خصمك كم أعطاه

فلاح : ديكين وبطة

أم صابر : أين قاضينا القديم ؟

عندما شاء الأمير انتزاع الأرض منى

فقضى بالحق لى

طه : راح كالأرض تماما هو فى سجن الامير وهى فى بطن الأمير

هكذا أكل الحاكم حقوق الناس بقضاته الجائرين فجاع الناس .

طه : هكذا ضاع

فلاح : ولهذا لا تصح فا لصمت حكمة

طه : إن ذكر الجوع ممنوع بأمر الحاكم الشرعى (ص ٩٤)

هكذا كممت أفواه الشعب فهو حتى لا يستطيع شكوى الجوع بأمر الحاكم ، وإذا حاول أحد أن ينطق كى يزفر بعضا من همومه كمم المعمـــدة فه قائلا : ـ (ص ١٠٤)

طه : ما الذى نكسبه من زفرته أنهم قــــد بذروا الأرض جواسيس وأنتم قد رأيتم

صابر : هكذا تركع من خوف الحكومة أنت أيضا لم تعد ترفع رأسك .

طه : لعنة الله عليك وعلى من خلفوك

وهكذا يقضى على أفراد الشعب أن يتحملوا هذا الجوع والقهر وتلسحب الآمال فيهم (ص ١٠٤) .

فلاح ٢ : ولكننا انتظرناه فما جاء سوى الدجال

فلاح : نبى العصر دجال

فلاح ٥ : ومن نحسبه موسى غدا فرعون

وهنا تبدو محنة هذا البلد الذى ضاع فيه الحق على أيدى أبنائه : (ص ١٠٦)

أصوات الفلاحين والفلاحات : ... ... هكذا هذا البلد

هدَ طول العمر خائب إنما الخائب خائب

وهؤلاء الأبناء من الحكام حققوا نجاحا وفلاحا من المتاجرة بأقوات الشعب (ص ١٠٧) [١] .

طـــه : ألست زميل فى الأزهر ؟ أتنس يا بحير الماضى ؟
أنسيت حصيرتنا المشتركة ؟
أنسيت الفول وسرقته والشاى الأسود والسكر ؟ أو لا تذكر ؟
لقد كنت أعلمك الدين ولكنك لم

بحير : (مقاطعـــا) لكنى قد حققت نجاحا وفلاحا فى دنياى وآخرتى
أما أنت فقد خيبك الله تعالى ياطـه
وهذا البلد الذى يستغل حكامه أبناءه أصبح (ص ١٢٧)

صابر : ... ... (العمل لم يعد يصلح وحده ... ...
العمل لم يعد يكفى لكى يطعم من يعمل فى هـــذا الزمن
بل على الإنسان أن يدفع كى يأكل يازوجة هاشم)

وإذا حاولت جماعة الفتيان التفاهم مع الأمير لإصلاح هذا الوضع الفاسد يرى الأمير رمز الحاكم - أن الأمر فوضى وينادى - (ص ١٢٨)

(يا حسام تحت أبراجى آلات جديدة لم تجرب بعد فى تعذيب عاصى

---

(١) أنظر « سنوات عصيبة » / المستشار محمد عبد السلام ص ١٦ / طبع دار الشرق / بيروت ط الثانية سنة ١٩٧٥ حيث يقول : « وأحس وزير التموين بخطورة الأمر وأن يد العدالة لابد واصلة اليه ... ولم يلبث الأمر طويلا فقد تبين بجلاء أن محاولات وزير التموين ... كانت أصلا بقصد حماية نفسه » .

جربوها فيهم سنرى هل تستحق الثمن المدفوع فيها) (١) .

وهكذا يمضى سلطان الغاب ذلك الحيوان الاسطورى جيلا عصرنا هذا إلى :

مهران : (جحيم لا يتصوره عقل بشرى ذل القهر هذا العصر عصر المذلة
عصر الشركس عصر الأنذال البساتين المصقولين
الموصومين إلى الأعماق
عصر الإنســـــان المقهور
الانسان يعيش الآن حياة القهر (ص ٢٢٠) .

لقد حاول الفتى مهران أن يصلح من سلوك سلطان الغاب الذى تحدث عنه جمير ، ذلك الحيوان الاسطورى فبعث اليه من يبلغه . (ص ٢٤)

مهران : (قل له إن عمالك باسمك
حطموا كل الذى تؤمن به الذى كافحت طول العمر له
نزعوا حبك من كل مكان كنت فيه أملا

(١) أنظر نفس المرجع السابق ص ٨٦ حيث يقول المؤلف . « كان العجيب والباعث على الدهشة والأسى أن يبلغ بالمحافظ الاستهتار إلى حد أن يطلب من المحقق فى إصرار أن يسجل فى التحقيق ... من أن الضرب هو وسيلته فى حل المشاكل ، وأنه قد عد لهذا الغرض « فلقة » يحتفظ بها فى مكتبه ... ويا لها من عقلية تافهة وشجاعة مرذولة لواحد من أبرز حكامنا فى ذلك الوقت . ولقد بلغ من حيرتى أن سألت نفسى عما اذا كان السيد المحافظ ينفرد بهذه العقلية أو أنه يعطى فى واقع الأمر صورة لعقلية بعض حكام هذا العهد » وأنظر . حرب ٦٧ - ٧٣ دراسة مقارنة) د . احمد شلبى ص ٤١ ... » وكان هناك رجل تفنن فى أساليب التعذيب واستورد بعض صورها وبعض أجهزتها من الخارج حتى سمى « ملك التعذيب » .

ولهذا لم يعد فى كل قلب غير حلم بالخلاص

منك انت أنهم قد بذروا اليأس العقيم

ولهذا اختلط الظل مع النور ، عما يعرف الحق من الباطل بعد

ولهذا فعليك الآن ألا تتردد

فى اجتثاث الشر من حولك مهما كلفك

إننا ننذر انذار الصديق

أنه لو ظلت الحال على هذا لشاع اليأس ، واليأس مضلل

واذا ما كان الراعى كما الذئب أظفار وناب

فلقد يستسلم الشعب لانياب العدو

دون أن يدرك فرقا واضحا بين أنياب أعاديه وظفر الاصدقاء)

ولقد صدق حدس « مهران » فيما بعد وساءت الاحوال وانتهى الامر بصابر — رمز الشعب الكادح الممتد — والذى زج به فى حرب عاد الجيش منها طميناذليلا (عادوا بلا نصر ولا غار ولكن متخنين من الجراح ص ٢٠٦)

انتهى الامر بهذا « الصابر » — وهو اسم مقصود به كما يخيل الى اضفاء تلك الصفة على الشعب المنكوب بكل ألوان البلاء دون أن ينبس — الى اعلان هذه النهاية الحزينة :

صابر : أسفى على هذا البلد بلدى الطمين أسفى عليها يا ربى . (ص٢٠٧)

ولو سئلنا عن السبب الذى من أجله انتهت الامور فى هذا البلد إلى هذا الحال ؟ ألم يكن هناك من ينبه الى الخطر ؟ هل كان سواد الشعب غافلا عما يدبر له؟

إن الاجابة يضعها الشرقاوى ايحائيا ورمزيا — فى هذا الجزء من الحوار بين

« أم صابر » وابنها صابر (ص ١٢٥ ، ١٢٦)

أم صابر : كان أبوك يعمـــل ها هنا يا ابنى

وعند الظهر يستلقى هنا تحت ظلال التوت

كانت هـا هنـا شـجرة

صابر : لقد كانت من الجميز يا أمى

وكان بجذعها وكر الثعابين

وكم من مرة خالست فيها والدى الطيب

لـكى أعبث فى وكر الثعـابين بأعـواد القش

فشجرة الجميز هذه شجرة معمرة رامزة إلى إصالة بلدنا ولكن الفساد كان مختبئا فى أصولها وظل وكر هذه الثعابين بعد انتقالها إلى القصور - ظل شـاغرا مستعدا لاستقبال آخرين أى أن الفسـاد ما زال مكانه قائما فى أصول حياتنا .

لماذا ياترى ظل الفسـاد معنا هكذا ؟

لا إجابة لى إلا فيما جاء بمسرحية « مارا / صاد » حين يقول (دى صاد) السبب الحقيقى فى إنتكاسة الثورات (ص١٩٢)

أن السـجون الذاتية

أبشع من أكثر الزنزانات صلابة

وطالما لم تفتح بعد هذه السجون

فان كل ثوراتكم

مجرد سجن للثورة »

ولعل سائلاً أن يتساءل و لم تختار الإجابة عما جاء بمسرحية مأساة الشرقاوى ـ من مسرحية أوروبية محددة بالذات ؟

لقد رأينا ـ وعسى أن نكون مصيبين ـ أنه قد تكشف لنا أن الكثير من المآسى التى تناوشت ذلك البلد الذى ابتلى بانتكاسات فى روح ثوريته (مهران على سبيل المثال) بل وكثير من بواعثها قد جاءت مصورة فى مسرحية « مارا / صاد » لبيتر فايس التى كتبت سنة ١٩٦٤ بينما شاعرنا الشرقاوى قدم مسرحيته سنة ١٩٦٦ مما يحمل احتمال تأثير عنصر المخالطة الذى نوهت عنه فى فى الباب الأول ما زال يحكم عمليات التأليف عندنا طالما كان هناك تأثير وتأثر. ولأضرب أمثلة من حوار مسرحية « مارا / صاد » ليتأكد ما أزعمه من تأثير هذه المخالطة (ص ٥٥)

المغنون الاربعة والكورس :

مارا ماذا حدث لثورتنا
مارا لا نريد الانتظار حتى الغد
مارا ما زلنا فقراء

كتكول وبوليوخ (ص ٥٤) :

بينما أصبح أبطالنا السابقون
السادة الجدد
الذين يسدون الطريق فى وجه بعضهم
يتصارعون ويتقاذفون
ويلقون ببعضهم فى الحفر وتحت المقصلة

•

رو (ص ٥٦) :

من يسيطر على الأسواق ؟
من أغلق مخازن الغلال ؟
من نهب الثروات من القصور ؟
من استولى على الأرض
التي كانت ستوزع علينا ؟

المرضى :

من اعتقلنا بدون وجه حق ؟ من حجزنا هنا ؟
نحن أصحاء ، ونريد الحرية .

مارا : (٨٢) ... وهكذا انتزعوا من الفقراء
القرش الأخير
وأضافوه بتلذذ إلى كنوزهم
وأكلوا، وقرعوا الكؤوس مع الأمراء
ثم قالوا للجياع
تعذبوا
تعذبوا كما تعذب المسيح على الصليب
فهذه إرادة الرب
... ارفعوا أيديكم إلى السماء
وتحملوا العذاب في صمت
وصلوا من أجل جلاديكم
فالصلوات والبركات هي سلاحكم الوحيد

الذى يمكنكم من دخول الجنة

مارا : (ص ٩٢ ص ٩٣ ص ٩٤) :

... نحن مبدعو الثورة

لا نستطيع دفعها إلى الأمام

فى الجمعية الوطنية

ما زال يجلس بعض الأفراد

كل مستغرق فى طموحه

كل يريد أن يأخذ شيئا من الأيام الحوالى

هذه صورة جميلة

وذاك عشيقة فاتنة

هذا طواحين

وذاك أحواض سفن

هذا الجيش

وذاك الملك

... فى استغلال متبادل بهيج

... وبينما ابتعدنا عن هدفنا

لحد لم نصل إليه من قبل

فإن ذلك يعنى فى عين البعض

أننا أكتسبنا الثورة

مارا : (ص ١٠٥ ، ١٠٦)

... لقد سحقنا هؤلاء الأوغاد

الذين تربعوا على رؤسنا

... ...

وهرب الكثيرون

ومع ذلك فكثيرون من هؤلاء

الذين بدأوا الكفاح معنا

عادوا يغازلون المجد القديم

واتضح أمامنا

أن الثورة

تمشى فى ركاب مصالح التجار

البرجوازيون

طبقة جديدة منتصرة

تتلوها الطبقة الرابعة

فى المؤخرة كالسادة

رو : (ص ١٠٧) : أمسكوا السلاح

كافحوا من أجل حقوقكم

إن لم تنتزعوا الآن ما تحتاجون إليه

فربما انتظرتم مائة عام طوالا

ورأيتم

ما يدبرونه لكم

إنهم يحتقرونكم

لأنهم لم يمكنوكم قط

أن تتعلموا القراءة والكتابة

رو : (ص ١١٠ ، ص ١١١)

... نطالب الجميع بخطوات فورية لانهاء الحرب

هذه الحرب الملونة

الذين يبررون بها إرتفاع الأسعار

والتى توقظ الرغبة الجشعة فى الغزو

... ...

وأن تمحى إلى الأبد

فكرة الحرب العظمى

والجيش المجيد

فعلى الجانبين لا يوجد إنتصار

بل يساق أناس مجبرون

والبراز فى « بناطيلهم » من الخوف

هؤلاء البشر الذين يريدون نفس الشىء

ألا يرقدوا تحت الأرض

بل يعيشوا فوقها دون ساق خشبية

دى صاد : (ص ١١٩ ، ص ١٢٠)

... والآن أرى

إلى أين تقودنا
هذه الثورة
إلى ضياع الفرد
إلى ذوبان بطىء فى شكل واحد متشابه
إلى قتل تدريجى لملكة الحكم على الأشياء
إلى إنكار الذات
إلى ضعف مميت
فى دولة يبتعد نظامها كل البعد
عن كل فرد
ومن المستحيل مهاجمتها
... ...
فأنا لم أعد أنتمى لأى إنسان
فلأنتزع من هذا الفناء
كل ما أستطيع إنتزاعه
بإرادتى
إننى أنسحب

من مكانى
إننى أراقب فقط
دون مشاركة
إننى أشاهد
وأتمسك بما أشاهده
يحيطنى
الصمت

مارا : (ص ١٦٠) .. وزير حربيتنا
الذى لم نشكوا فى نزاهته وشرفه قط
باع القمح المخصص لجنودنا
من أجل مكسب شخصى
... ...
أغلب جنرالاتنا
يعطفون على الأغراب والمهاجرين
وينتظرون ذلك اليوم
الذى يمكنهم فيه أن يمارسوا
تجارتهم المشتركة
... ... (ص ١٦٣) ... أيها المواطنون
هل كافحنا من أجل حرية أولئك
الذين ينهبوننا اليوم من جديد ؟
... ...

مارا : ... ان بلدنا فى خطر
... (ص ١٦٥)
أيها الكذابون
أنتم تكرهون الشعب
تتكلمون دائما عن الشعب
كما لو كنتم تتكلمون عن كتلة فجة لا شكل لها
لأنكم تعيشون منفصلين عنه

... (ص ١٦٦)

ألم يقل دانتون نفسه — دانتون العزيز

إنه بدلا من أن نمنع الثراء

فلنحاول قدر جهدنا

أن نجعل الفقر شريفا

... (ص ١٦٧)

... نحن نحتاج أخيرا لممثل حقيقى للشعب

ممثل لا يقبل الرشوة

ممثل نثق فيه جميعا

نحن الآن فى مرحلة الانحلال والفوضى

ولعل فى تلكم المقتطفات التى أوردناها ما يثبت تأثر الشرقاوى بمضامين « بيترفايس » عن اليأس من الثورات وإن بدت شخصية الشرقاوى فى لجوئه إلى بث ما تأثر به فى شخصيات مزاوجا فى تصويرها بين الواقعية والرمزية مع لمسة شاعرية حزينة كما سبق أن قلت .

فهران هو رمز الأمل الشعبى الذى قهرته الظروف الاجتماعية والسياسية التى نخرها العفن فى بلادنا وأما سلمى فهى رمز لبلدنا التى أستغلها المستغلون وخدعها المخادعون من الحكام المستغلين بأحاديث معسولة ورغم ذلك ظلت مواصلة حمل الثورة ، والأمير هو ذلك الحاكم الذى سيطر على بلدنا مدة ليست بالقصيرة سلطان الغاب ـ دنياه سراديب الخدعة ـ قلعته الشاهقة الشماء تقوم على تل جماجم ـ قواد الدولة ـ قاصم ظهرى .

وأما « القاضي بجير » فهو فرفور هذه المسرحية المثقف المقهور الذي يعد في نظري الشخصية التي أبدع الشرقاوي رسمها على المستويين الواقعي والرمزي في مختلف المواقف وبشتى « المونولوجات » والديالوجات وهو أشبه بشخصيات اشيكوف الحزينة المقهورة التي كثيرا ما ينتهي الأمر بها إلى الانتحار بعد أن تؤدي ما قدر لها من أدوار بهلوانية .

ولعل النغمة الشاعرية الحزينة التي نلمسها في بعض أشعار هذه المسرحية هي مما يرجع ماذهبت اليه من تأثر الشرقاوي في مسرحه بتشيكوف - ليس في رسم شخوصه فقط - وإنما أيضا في لمسة القهر والحزن في الأشعار الحوارية التي تنبيء بمستقبل مشرق من خلال أحزان الحاضر الكئيب .

(يقول مهران : ص ٢٧)

نحن الذين يموت أفضلنا ليحيا الآخرون بلا دموع
نحن الذين نخوض معركة المصير بلا دروع ضد اللصوص الدارعين
نحن الذين ظهورهم كصدورهم مكشوفة للطاعنين
نحن الذين بلاخوذ
لم ينعكس وهج على جبهاتنا
وعروقنا بالرغم من هذا يؤججها لهيب الشرق في أعماقنا) .

لقد جعل الشرقاوي هذه الأشعار على لسان صابر - رمز امتداد العمل بين سواد الشعب - ولكن مع تعديل يتناسب وإشراقه المستقبل كي يجعل روح مهران تسري بين طبقات الشعب مع تعديل روح الانهزامية التي شابت حياة مهران ليقول صابر : (ص ٢٢٩)

صابر ـ وسننطلق

سنخوض معركة المصير بلا دروع ولا خوذ

ضد اللصوص الدارعين

نحن الذين يموت أطفالنا ليحيا الآخرون بلا دموع

نحن الذين صدورهم كظهورهم مكشوفة للطاعنين

لم ينعكس وهج على جباهنا

وعروقنا بالرغم من هذا يؤججها لهيب الشوق للمستقبل

وسننطلق

أليس هذا الشعر السابق على لسان مهران وصابر قريب فى روحه ونغمته بل ومعناه إن لم يكن بعض ألفاظه أيضا ـ من شاعرية تشيكوف على لسان « أيرينا » «وأولوجا » فى مسرحية الشقيقات الثلاث :

ايرينا ـ سيأتى يوم يعرف فيه الكل لماذا ولأى غرض نتعرض فيه لكل هذا العذاب ... أما الآن فعلينا أن نعيش ، علينا أن نعمل ، نعمل فقط ... وسأعمل وسأعمل

أولجا ـ ... سيمضى الزمن وترحل إلى الأبد وينسانا الناس . سينسون وجوهنا وأصواتنا ... ولكن عذابنا هذا سينقلب سعادة لمن يأتون بعدنا ستسود السعادة والسلام الأرض ، وستذكر الأجيال فى حب وعطف أولئك الذين يحيون الآن ، ويعطرون ذكراهم [1].

---

(١) أنظر مسرحية الشقيقات الثلاث ـ أنطون تشيكوف ـ ترجمة الدكتور على الراعى ص ١٥٤ ـ سلسلة روائع المسرح العالمى المصرية ـ العدد الاول ـ

والآن رغم كل هذه التأثرات التى بدت لى خلال تقديم مسرحيـــة « الفتى مهران » ـ أكثر مسرحيات الشرقاوى الشعرية السياسية خصوبة ـ كما رأينا وكما سنعرض لبقية مسرحياته الشعرية الأخـــرى ، رغم كل ذلك فهى كما قال عنها الاستاذ محمود أمين العالم : ... تعبير رمزى عن أحـــداث واقعنا الاجتماعى والسياسى فى مرحلة عانت منها الديمقراطية فى التطبيق الاجتماعى منددة بعزلة القيادة عن الشعب داعية الى التصاق الزعامة بالجماهير ، مدينة مشككة لكثير من المظاهر الاجتماعية متفائلة ـ رغم كل ذلك ـ بالشعب وبالمستقبل(١) .

ولا يفوتنا أن نشير فى وضوح إلى بصمات شوقى الغنائية التى لمحناها فى كثير من« مونولوجات» «مهران» « سلمى » و « بحير » مما جعل ناقدا معاصرا يقول إن المسرحية ضعف عنصر الصراع الداخلى فيها وسارت فى إتجاهات مشتتة متباعدة دون أن تتماسك كلها فى جسم واحد متكامل(٢).

وفيما ناقشناه الكفاية للرد على مثل قول رجاء النقاش لأن الشكل المسرحى التسجيلى يغفر مثل ذلك النقص الذى يراه مثل الناقد النقـــاش والذى أراه لا ينطبق على مسرحيتنا هذه لأنها ليست دراما تقليدية . فالمونولوج الشعرى الذى يبدو وكأنه غنائى ، وفترات الصمت والإيقاعات المستغلة هو من أكثر الأشكال شيوعا فى مسرح تشيكوف وتوسع فيها المسرح التسجيلى كما حاولت إثباته .

---

(١) أنظر « الوجه والقناع فى مسرحنا العربى المعاصر » محمود أمين العالم ص ١١٢ ، ١١٣ ، دار الاداب ـ بيروت

(٢) أنظر « مقعد صغير أمام الستار » ـ رجاء النقاش ص ١٦٣ ـ الهيئة العامة للتأليف والنشر سنة ١٩٧١ .

إن عصر تشيكوف كان عصر قمع فاختزل حواره بصورة رمزية تكاد أن تغمض، أما عصر فايس فعصر فيه الانطلاق والحصول على الحريات بشتى الأساليب الجهرية دون اهتمام بوسائل القهر . فلم يعد هناك داع إلى اختزال الحوار أو تضييقه فى حنايا الرمزيات المغمضة بل انطلق الحوار فى تلك الصورة التى يعدها ناقدنا لونا من السرد الذى يفقد العمل المسرحى تماسكه وهو عندنا سمة أساسية فى المسرح التسجيلى .

الحسين ثائرا والحسين شهيدا (ثأر الله)

وإذا كان الشرقاوى قد عرض فى شخصية « الفتى مهران » صورة للمهادنة التى تحطم البطل ذا المبادىء الثورية سنة ١٩٦٦ فإنه فى « الحسين ثائرا والحسين شهيدا » سنة ١٩٦٩ ، قد عرض الصمود وحمل المبادىء دون مهادنة أو انكسار حتى النهاية .

ولست أدرى إن كان هذا النموذج قد تسرب إلى فكر الشرقاوى عن طريق « مأساة الحلاج » لعبد الصبور التى صدرت سنة ١٩٦٥ [1] أم تعديل لصورة

---

(١) يقول صلاح عبد الصبور عن مأساة الحلاج : « إن مأساة الحلاج » مسرحية ذات طبيعتين ، إذ أنها أولا مسرحية شعرية فكرية ، تطرح مشكلة الالتزام بالنسبة للفنان وعلاقة الإنسان بالسلطة ، فالحلاج - عندى - شاعر لكونه متصوفا . إذ أن التجربة الصوفية والتجربة الشعرية تنبعان من منبع واحد . وهى بهذا المعنى تنتمى إلى مسرح الأفكار . ولكنها أيضا تشمل أحداثا، قد تبدو قليلة ، ولكن المسرح الاغريقى كان قليل الأحداث وكذلك كثير من النصوص المسرحية الجديدة . ومن هنا فهى مسرحية أحداث تقترب قربا كبيرا من المسرح التسجيلى . والواقع أن كثيرا من النقاد لم يفطنوا لهذا الطابع ولم =

البطل المهادن سنة ١٩٦٦ والذى كان من نتيجة مهادنته ضياعه وضياع جماعة الفتوة وسقوط جزء هام من الوطن تحت أقدام المحتلين الاسرائيليين عام ١٩٦٧، فأصبحت لا تحتمل الالتفاف فى الأسلوب والمهادنة مع حكام منحرفين وعبر الجميع عن سخطهم وسارت المظاهرات من الفئة المثقفة خاصة فئة طلبة الجامعات تطالب بالتغيير والضرب على أيدى تجار السياسة [1] مثل ذلك المنشور الذى وزعه طلبة جامعة القاهرة وجاء به : « إن الحرية تؤخذ ولا تعطى وأن السلبية هى الطريق الوحيد لنسمع أصواتنا ولإجبار السلطة الحاكمة على إحترام الحريات » .

ولهذا انخرط الشرقاوى فى سلك أصحاب المقاومة السلبية وأخرج عمله المسرحى الشعرى التسجيلى الثالث ولكنه فضل إيثارا للسلامة من عنف العصر الأسود أن يتخفى فى ثياب التاريخ الإسلامى ملتقطا أسلوب شاعرنا المسرحى - صنو شوقى - عزيز أباظه فى مسرحيته « قافلة النور » التى سبق عرضنا لها فى هذا الباب ، وتحليلها على محك أسلوب المسرح عندنا بين الفن والنقد الاجتماعى والسياسى بعد الحرب العالمية الثانية . فعلق كل ملابسات واقعنا السياسى خاصة

= يلحظوا قرب « مأساة الحلاج » من مسرح الاستشهاد عند شو واليوت وبيكيت وبولت بل وقربها من المسرح التسجيلى الذى عرفناه فى « مارا / صاد » . وكانت أحكامهم خاضعة لتصورات المسرح الرومانتيكى عند شيكسبير فاتهموا « مأساة الحلاج » « بالضعف الدرامى » (أنظر مجلة المسرح والسينما عدد ٥٣ و ٥٤ مايو/ يونيو سنة ١٩٦٨ ص ٢٣ - دار الكاتب العربى بالقاهرة) .

(1) أنظر « سنوات عصيبة » للمستشار محمد عبد السلام ص ١٢٣ .

على فترة من التاريخ قريبة الشبه من واقعنا السياسي في مصر سنة ١٩٦٩ وهي الفترة التي حمل فيها « الحسين بن علي » لواء الحق ضد بطانة بني أمية مبينا كيف خربت الضمائر وتلعثم اللسان وانزوى الحق أمام جبروت السلطة الباطشة التي استعانت بكل الأساليب الغير المشروعة لتكميم أفواه الناس وأخذ البيعة قسرا ليزيد بن معاوية إلا الحسين الذي رأى في دولة سلطة بني أمية ـ رمز العفن والفساد ـ شيئا لا يمكن السكوت عليه بل تجب مجاهدته حتى النهاية دون مهادنة .

ولن أفيض في الحديث عن هذه المسرحية من حيث الشكل لأن الشكل كما عودنا الشرقاوي ـ في الفتى مهران ـ شكل تسجيلي بكل مواصفاته إنما المهم أن نعرض للملامح في المضمون تؤكد ما ذهبت إليه من أنها صورة العصر الأسود ـ عصرنا في مصر آنذاك دون مواربة ـ وأساليب حكامه ووقوف صاحب المبادىء المقهور الحسين بن علي في وجه هذا الطغيان وتفرق الناس خوفا على حياتهم واقتناصا لفرص الحياة المادية التي يغري بها السلطان وتفرقهم عن الحسين ومقتله على ايدي أتباع السلطة التي أخذت تؤمن نفسها بعد أن انكشف الغطاء عن عفنها بنكسة سنة ١٩٦٧ حتى :

الحسين : ... أصبح الخير طريدا يتوارى في الخرق
وغدا الحق شريدا
يدربه البغي من أفق لأفق
والدنايا تزدهي بالطيلسان
فإذا الباطل فوق العرش وحده
في يديه الصولجان

ملكة الزيف وأسراه الدموع
تنحنى من دونه كل الفضائل
يتلمس لديه البركات
عندما تقتحم الحدأة أسراب الحمام
عندما يغشى ركام الرمل أكناف الربيع
عندما تصبح دنيا كم نفاقا ورياء ونعيما من جنون
عندما يصبح ذل الخوف سلطان القلوب
فاذا الانسان يستخفى بتقواه بعيدا
ويباهى بالذنوب
عندما يصبح طول العمر نارا وعذابا
للرجال الصالحين .

... ...

عندما تغدوا التقاليد العريقة
تحت أظفار الوحوش الكاسرات
عندما يعلو على همس التقيات النقيات
صراخ الفاجرات
عند هذا تفقد البهجة معناها النبيل
عندما يخنق ضوء النجم فى الليل الثقيل
عندما تبطل أحكام الشرائع
عندما تحيا البدع
عندما يصبح للزيف وللبهتان دولة

عندما تتخذ الحكمة معناها من الاذعان كى تصبح
ذلـــة
عند ما يختلط الظل مع النور ويعلو الزور اعراف
النبـــالة
عند ماتضطرب الدنيا فلا ندرك فرقا بين حق
وبسالـــة
عندما يصبح للارهاب سلطان على النفس الابية
ويصير الصمت والاذعان من حزم الأمور
عندما نصبح فى عصر الخطايا والندامى المضحكين
عندماترتفع الدولةفوق الكذب والبهتان
والتزوير والظلم وتزييف الحقائق
حين تغدو دولة الكذاب والقراد
لايعلو بها صوت سوى صوت المنافق
عندما تفترس الدولة من ينقدها
عندما تنتهك الدولة من يسندها
عندهذا ما انتفاعى بوجود لن أطيقه؟
آه ما أهون دنيا كم على طفل الحقيقة[1]

هكذا يرسم الشرقاوى على لسان « الحسين » رضى الله عنه صورة دقيقةلذلك العصر المتآكل فى كل قيمة ويلح فى معظم مناظر المسرحية على عنصر هام تميــز به أهل العصر ورجاله (النفاق) ص ١٥٦ ، ١٥٧ .

(١) أنظر مسرحية الحسين ثائرا (١) عبد الرحمن الشرقاوى ص ٩٠ ، ٩١ ، ٩٢ دار الكاتب العربى للطباعة والنشر بالقاهرة سنة ١٩٠٩ .

المختار : ... الآكلون على المـآدب كلها

السابحون وراء تيار الزمن

الباحثون عن السعادة في الخضوع المطمئن

المائلون إلى الشموس إذا طلعن

العازفون إذا غربن

السامعون بألف أذن

الناظرون بغير عين

يتسلقون على الجذوع الشامخات إلى ذؤابات الشجر

لا تنعى غصونهم فان هبت رياح عاتيات

حطمت جذوع الباسقات الراسخات

وتأود الغصن الطرى فمال كيلا ينكسر

النازعون إلى الكرامة فى مخادع الاستكانة كالاماء

المالئون رؤوسهم بالكبر من زيف الإباء

الطابعون على شفاههم ابتسامات النفاق مطيعة تحت الطلب

الراسمون على ملامحهم جهامات الكآبة والتأمل

والترقب

هم كالبغى تسوق زائرها الموَلى فى ضجر

وتمد زينتها لزائرها الجديد المنتظر

ولكن كيف أصبح رجال العصر بهذا القناع (قناع النفاق) ؟

يجيبنا الشرقاوى عن ذلك بأن الحاكم وأتباعه كانوا يأمرون الناس بأن ينافقوهم
(ص ١٥٩)

ابن زياد : .... (١)

العاقل منكم من نافقنى
المجرم فيكم من جابهنى
الأحمق من أضمر بغضى
وأسر النجوى كى يطعن فى عرض أبى أو فى عرضى
فعيونى تسعى بينكم
وجواسيسى يستقصون دبيب الهمسة فى الأعماق
وسآخذكم بنواياكم بالأفكار المكتوبة
لا بالأعمال المعلومة
بالخلجات وبالخفقات وهمس الهمس
فالفائز منكم من صانعنى حتى فى خلوات النفس

---

(١) أن ما يجعلنا نحس بان الحاكم ، عندنا فى ذلك الوقت كان يطلب النفاق من أفراد أمته على طول الخط هو أن وزير داخلية مصر فى تلك الأيام سنة ١٩٦٨ بعد مرحلة من خروج طلبة الجامعة للتظاهر وتعبيرهم بعبارات شتى ... ... وزير الداخلية هذا حين سأله رئيس الجمهورية آنذاك عن شعور الطلبة وهتافاتهم أجابه الوزير منافقا بان طلبة الجامعة يسبحون بحمدكم ويحكم فانبرى وزير العدل ليوقف نفاق وزير الداخلية وينبىء ... بالحقيقة فكان جزاء وزير العدل الصريح الإطاحة به فى أول تعديل وزارى أجراه ذلك الزعيم (عن كتاب سنوات عصيبة / للمستشار محمد عبد السلام (ص ١٢٨ ، ١٢٩) .

ولكن ما موقف من كانوا كالحسين لا يمالئون ذوى المناصب ولا يرتضون السير فى ركاب الفساد ؟

الأمر جد يسير وجد خبيث كما يحكيه الشرقاوى فى ذلك المشهد بين العجوز و « مسلم » رجل الحسين (ص ١٧٧ ، ١٧٨)

العجوز : ويلاه ... كيف تغيرت بك دورة الأيام من حال لحـــال ؟

مســـلم : لا الله لم تتغير الأيام بل خان الأمين
ومال ميزان القلوب

العجوز : فلننتظر حتى أعود ولا تخف منى وشاية
قد كان زوجى فارسا فى جيش عمك يابنى
الله يرحمه فقد رزق الشهادة
بعد أن قتلوا الإمام
بنحو خمسة عشر عاما
وخلالها كم حاولوا أن يفتنوه ويصرفوه عن البكاء
على الامام
لكنه رفض العروض جميعها
رفض المناصب والقطائع
حتى اذا بلغ المشيب ، وشبت مثله
أهدوه جارية ... وكانت فى الحقيقة حلوة بيضاء
غضـــة
كانت فتاة رومية

وإذا بها بفعه الشـــام تمحن به

مســـلم : (ضجرا) يا أم بى عطش شديد

العجوز : شغفته حبا يا بنى

فلم يعد يلقى لأمك هـذه بالا وربك

مسـلم : (أشد ضجرا) يا خالتى حلقى يجف من العطش

العجوز : (مستمرة) وإذا بخالتـك الحزينة تنذره

لـكنه هيهات هل تغنى النذر ؟

البنت كانت حلوة مثل القمر

واذا به فى ذات ليـــل

قام بعد الفجر يدعونى ويبكى ثم يضحـك

وفجأة سقط الرجل

قد مات وا لهفى عليه

سمته ... دسوا السم ـ واكبدى عليه ـ فى العسل

وهكـذا ضـاع البطل

(تدخل الى بيتها مسرعة وتغلق بابها)

هكذا تدبر المكائد الخسيسة المحبوكة لكل من يقف فى وجه السلطة كاشـفا لها [١] واذا حاول أحد أعوان رجال السلطة ان ينصح الحاكم بتخفيف غلواء

---

(١) كتاب سنوات عصيبة / مستشار محمد عبد السلام) لقد ذكر المستشار ان السلطة كانت تلجأ الى أسلوب دس السم ولم ترتدع عن ذلك حتى مع رجالها الذين تحس أنهم أصبحوا عبئا عليها ، أنظر ص ١١٩ ، ١٢٠ .

جبروته وبطشه قال ذلك الحاكم :

ابن زياد : أسكت ولا تنطق
فان كلامك المسموم يفسد لى حياتى

زيد : أنا ذا نصحت فما انتفعت بما نصحت
فسس الولاية كيف شئت فلا نجاة لمستبد

ابن زياد : انى لأعجب كيف لم أقتلك بعد
قسما برب العرش لولا أن مثلك لازم لوجودنا
كيلا يقول الناس قد داس الشريعة ، ما تهورت
لكن أقسم ما عشت لا تفتح فمك

ولكن الحسين بن على رضى الله عنه لايملك أن يسكت عن كلمة الحق لأنه مسئول عن رأيه وعن النهى عن المنكر ، وهو لايريد أن يمنح يزيد البيعة (كثيرا ما أطلق على يوم انتخاب الزعيم الملهم يوم البيعة كما جاء بأحد أعداد المجلة أبريل سنة ١٩٦٥ ص ٥٦) فيحاول - ابن الحكم - أحد أتباع يزيد (السلطة) تهديده بحرمانه مما يملك ومعاقبته وإيقافه عن إلقاء دروسه فى المسجد بل حتى منعه من القائها فى داره .

ولكن الحسين الوجه الآخر الصامد ، الفتى مهران ، المهادن يجيب فى ثقة وتضحية قائلا : (ص ٣٢ ، ٣٣)

الحسين - أنت لاتملك أن تجعل ما جاء به الله من العلم
حبيسا فى عقول الفقهاء

أنت لاتملك أن تحرمنى من ملاقاة جوع الفقراء

أنت لاتملك أن تسلبنى مالى

ولا أن تغصب الحق الذى لى فى العطاء

أم ترى تقهر بالحاجة والحرمان من لا يتبعك ؟

فهو الله الذى يعطى ويمنع

أنظر إلى قول الحسين « أم ترى تقهر بالحاجة والحرمان من لايتبعك ؟ هذا هو ما دفع مهران إلى المهادنة خوفا على أبنائه أن يتضوروا جوعا وهو أيضا ما كان متبعا أيام حكم ذوى السلطان الباطش فى مصر ساعة نشر هـذه المسرحية . ولكن الشرقاوى يبثها داخل مسرحية تاريخية إسلامية فى الظاهر سياسية المضمون بل ممعنة فى المعاصرة السياسية لحياتنا فأى فرد كان ينساوىء السلطة فى آرائها الجائرة المفروضة ما أسهل أن يفقـد مورد رزقه كما يخبرنا المستشار محمد عبد السلام فى كتابه « سنوات عصيبة » وحتى منصبه فى الوزارة كما سبق أن عرضنا ولكن الحسين رمز الصمود فى وجه الطغيان لايستطيع مهادنة القهر والظلم ولا يقبل أن يتشفع له (ابن جعفر) عند ذوى النفوذ حتى يأخذ الأمان للحسين فما يزيد الحسين على الرد المملوء بالحسرة والمرارة والثقة فى الله مهما تهدده من موت :

الحسين : أأنت ترى لى أن أتجول فى طرقات مدينة جدى

مكانا آمن فيه اليوم على جسدى

والخوف ينازعنى نفسى ؟

يا للـــروعة يا للـــروعة

ولكني أحمـــل رمحي
فلست كخفيري
فأنا مطلوب البيعـــة
أنا متهم وقضاتي ذؤبان الليل
أنا لا أملك حتى صمتي
فبعض الصمت يدوي في أرجاء الأرض
ويعلن موقف صاحبه برضاه المذعن
أو بالرفض

لا أمن لمثلي منذ اليوم
دليل الفتنة قد أظلم
لا أمن لمثلي يا ابن العم
سيطاردني غدر الخنجر اين مضيت
في الطـــرقات أو المسجد
وحين أدرس أو أتعبد
فاذا ما آواني البيت
فقد يلتمس مكاني السم (*)
يالالروعة يالالروعة
أ أعيش طريدا أحذر الموت
أ أعيش طريدا أحذر السم أو الخنجر

---

* إن كلمة السم تتردد في هذه المسرحية كثيرا كدليل على استخدامه كسلاح ناجع في حسم حياة أهل الرأي الصامدين في ذلك العصر سنة ١٩٦٩ .

فبما أن الموت قضاء قد قدر
يأتى مهما يتأخر
ولكيلا أسجن فى خوف
وكيلا أندم من بعد
وكيلا أسكت عن منكر
سأخرج مؤثرا سيفى
دفاعا عن شرف الدين
عن شرف الأمة عن شرفى

وحين تفرق الجميع عن الحسين إذا به يمضى بمفرده مع من تبقى من أفراد أسرته (أسرة الصمود فى وجه بلاء ذوى السلطة) يلحق الحسرة مقررا أنه : (ص ٢٣٠ ، ص ٢٣١).

الحسين : ماعاد فى هذا الزمان سوى رجال كالمسوخ الشائهات
يمشون فى حلل النعيم وتحتها نتن القبور
يتشامخون على العباد كأنهم ملكوا العباد
وهم إذا لاقوا الأمير تضاءلوا مثل العبيد
صاروا على أمر البلاد فأكثروا فيها الفساد
أعلامهم رفعت على قمم الحياة
خرق مرقعة ترفرف بالقذارة فى السماء الصافية
راياتهم مزق الحيض البالية
يأيها العصر المزرى لأنت غاشية العصور
قد آل أمر المتقين إلى سلاطين الفجور

قل أى أنواع الرجال حملتهم فى الواجهات ؟
قل أى أعلام رفعت على البروج الشاهقات ؟
أى الذئاب منحته السلطان والملك المريض ؟
يأيها العصر البغيض
يأيها العصر الوبى وأنت غاشية العصور
العصر ينفث حولنا الغثيان مما أحدثته به أميه
عصر يثير تقزز النفس الأبية
يأيها الشرفاء لا تهنوا إذا طغت الذئاب
سيروا بنا كى ننقذ الدنيا من الفوضى ومن هذا
الخراب

ولكن أتباع الحسين من الشرفاء أمثال ـ الحر الرياحى ـ أخذهم بطش سلطة بنى أمية وحاولوا مع الحسين فى بداية « الحسين شهيدا » أن يجعلوه يماين ويعطى البيعة قائلين له :

الحر : أنت المقتول إذا قاتلت (ص ٢٠ ، ص ٢١)
فيجيب الحسين: أترى بالموت تهددنى؟
الحر : إذا قتلوك فلن يرعوا شيئا من بعدك والله
لا تحرجنى يا ابن بنت رسول الله وبايع ثم أذهب
واصنع بعد كما ترغب
أنا مأمور بقتالك
أنا مقهور على أن أقهرك

فيتعجب « الحسين » من هؤلاء الذين أعماهم المال والمنصب وغشى الخوف

بصيرتهم (١) . يتعجب من وقوفهم فى وجه من يبصرهم بحقيقة ما يدبر لهم ، وقتلهم لصوت الضمير الذى يتمثل فى أمثال « الحسين » وهو إنما جاء ليأخذ بيدهم بعيدا عن ظلمات السلطة الغاشمة :

الحسين : ما لكم إن قام فيكم رائد

ودعا الناس إلى المعروف روعتم طريقه

إننى أكتسح الأشواك من نهج الشريعة

عن طريق الصالحين التائبين القانتين

إننى أهتك أستار الخديعة

أنا مندوب لهذا الأمر من يوم وعيت

إننى أقشع ليل الزيف عن وجه الحقيقة

فلماذا أيها الحر تعادينى بربك ؟

ولكن الشرقاوى لا يجعل أحدا ممن توجه إليهم الحسين من ذوى السلطان يسمعون إلى نصحه بل جعلهم جميعا يرون فيه : ـ « .. رجلا من عصر قديم قد تولى وانقضى ، وأنه جاء من خارج التاريخ كى ينتزع منهم الثروة » (ص ٧٥). وهنا يستطيع فى يدى رمز الشرقاوى الصمود « الحسين بن على » ويجعله يردد كلمات هى صدى لنفس ما قاله بالفتى مهران عن سلطان الغاب ـ سلطان اليوم ـ

(١) يقول توفيق الحكيم عن ذلك الخوف وسببه : « إنها الرقابة المشددة على كل ما ينشر ويذاع ثم الاعتقالات لمن يشتبه فى رأيه المخالف مع ألوان من التعذيب بلغت فظاعتها مبلغ الأساطير أنظر « عودة الوعى » توفيق الحكيم (ص ٧٤) .

قلعته الشامخة الشماء تقوم على تل جماجم - رايته الخنجر والسم - الأكذوبة قانونه .

يقول الحسين : - (ص ٥٢ ، ص ٥٣)

إننى أعرف أن الزيف قد أصبح سلطان الجميع
فالملك يغزو وما من قلعة تثبت دونه
مهد الخوف له الأرض وأغراه الخنوع
مالك مستهتر يشخن فى الأرض ومن يشخن فيهم
يعبدونه
تاجه الغدر وأسراه الدموع

لهذا الفساد الذى استشرى وعاصرة العصر الأسود الشرفاء لم يكن أمام أمثال هذا العالم المكافح الرافض للمهادنة إلا أن ينكسر أمام جبروت الطغاة الذى ظل مسيطرا على حياتنا حتى ساعة كتابة هذه المسرحية سنة ١٩٦٩ ولكن صوت « الحسين » بعد استشهاده - صوت الحق - ظل يدوى مذكرنا بصوت « رو » فى مسرحية « بيترفايس » مارا - صاد » (متى تفتحون عيونكم ؟) .

إن الحسين يقول لنا صوته هذا المعنى: (ص ١٨٧ ، ص ١٨٨ ، ص ١٨٩)

فلتذكرونى
فلتذكرونى عندما يفتى الجهول
وحين يستخزى العليم
وعندما يهن الحكيم
وحين يستعلى الذليل

وإذا تبقى فوق مائدة أمرىء ما لا يريد من الطعام
وإذا اللسان أذاع ما يأبى الضمير من الكلام
فلتذكرونى
فلتذكرونى أن رأيتم حاكميكم يكذبون
ويغدرون ويفتكون
والأقوياء ينافقون
والقائمين على مصالحكم يهابون القوى
ولا يراعون الضعيف
والصامدين من الرجال غدوا كأشباه الرجال
وإذا انحنى الرجل الأبى
وإذا رأيتم فاضلا منكم يؤاخذ عند حاكمكم بقوله
وإذا خشيتم أن يقول الحق منكم واحد فى صحبه
أو بين أهله
فلتذكرونى

وإذا غزيتم فى بلادكم وأنتم تنظرون
وإذا اطمأن الغاصبون بأرضكم وشبابكم يتماجنون
فلتذكرونى
فلتذكرونى عند هذا كله ولتنهضوا باسم الحياة
كى ترفعوا علم الحقيقة والعدالة
فلتذكروا ثأرى العظيم لتأخذوه من الطغاة
وبذاك تنتصر الحياة

وهكذا ينهى الشرقاوى الجزء الثانى من (مسرحية الحسين شهيدا) بأن

أسباب استقباب الأمن لأعدائنا فى أرضنا وتماجن شبابنا غير آبهين لتلكم النكسة التى نعيشها هو فساد الحكم وإفساد هذا الحكم لأبناء الشعب .

والشرقاوى لا يهتم إطلاقا بهذا الفساد الذى استشرى بقدر إهتمامه بتنبيه الأذهان إلى من تسببوا فيه : - (ص ١٣١ ، ص ١٣٢)

الحسين : - ... ...

ليست العبرة فى قتل الحسين بن على

إنما العبرة فيمن قتلوه ولماذا قتلوه ؟

إن البيت الأخير تقرير واضح يضع أصبعنا على مكمن الداء فيما يصيب ذوى المبادىء المقهورين فى ذلك المجتمع المنقلب القيم الأصيلة : « من قتلوه ، ولماذا قتلوه ؟ » هذا هو الهدف الذى يرى إليه - على ما يبدو لى - الشرقاوى من وراء هذه المسرحية الشعرية التسجيلية السياسية *

* كان مسرح بيسكاتور من أول المسارح التى نادت سياستها بأن المسرح الشعب حتى يمكن للطبقات المختلفة العاملة أن تشاهد الانتاج الفنى وتطلع عليه وتتأثر به ، وكانت السياسة العامة للمسرح هى القاء الأضواء على المشاكل السياسية والانتفاضات الوطنية . وربطها باطار درامى يخضع الفن للسياسة ويظهر السياسة من خلال الفن ، وممن برزوا فى هذا الميدان جورج بخنر وهوبتمان وفرانك فيدا كند

ولقد قامت خطة هذا المسرح السياسى على شعار هام هو « التحريض من أجل الاستيقاظ » كما اتبع كتابه منهجا خاصا فى أسلوب الكتابة ضاربا عرض الحائط بالشكل التقليدى للكتابة جاعلا همه الربط بين منصة العرض المسرحى والجمهور بما يبوح به من مشاعر تفضح الأساليب الإستعمارية وتؤيد كل الحركات الوطنية بالتركيز على فكرة الاشتراكية المصرية مع رفع القيمة الانسانية للفرد فى المجتمع .

(أنظر مجلة « المسرح » عدد ١٩ يوليو سنة ١٩٦٥ ص ٧٩ ، ٨٠)

وربما لم يفصح الشرقاوى عن هذا الهدف فى نهاية المسرحية كما هو واضح من معالجتى وإنما قد ورى هدفه عمدا لنا تلك « الصدمة الفكرية » - وهو ما يجب أن توحى به المسرحية السياسية المعاصرة الجيدة - خلال النص من الداخل خوفا من بطش الباطشين ذلك أن الحسين - وهو الآن حال الشرقاوى المفروض عليه قيد الخوف - هذا الحسين كانت مأساته التى عذبته واضطرب كيانه من جرائها هو محاولاته العديدة المتلاحقة الجريئة تغيير واقع الخوف الذى فرضته السلطة الاموية على النفوس منتزعة منهم البيعة لمن لا يستحقها (يزيد) ضاربا المثل بنفسه المعاندة فى سبيل المبدأ الحق وهو « أن يذود عن العدل مهما وقف فى سبيله من عراقيل (ج ١ ص ٣٩) وإن كان الاستشهاد هو الثمن ، فأدرك بعد عذاب لا يطاق أنه مهما فعل فليس فى مقدوره أن يتبادل التفاهم مع بنى عصره حيث معانى وقيم الأشياء فى عالمه ذى المبادىء تختلف عن معانى وقيم الأشياء فى عالم المساوى الأرادة الشجاعة فمشى غريبا وحيدا إلى حتفه .

ولكن الشرقاوى رغم استشهاد الحسين تاريخيا أراد له أن يحيا بمبادئه بين الناس فجعل صوته خاتم هذه المسرحية ليكون آخر ما تبقى بعد فناء الجسم تأكيداً لبقاء القيم حتى لو طاردت السلطة الغاشمة صاحب القيم دنيويا وقتلت منه الجسد فلن تستطيع الهروب من مطاردة صوت العدل المدوى لها .

وإن كان الشرقاوى قد حاول أن يبنى الصراع بين الحسين - صاحب الرأى الحر - وبين أتباع الأمويين المأجورين بصورة مطاردات مستمرة إلا أن الصراع الأمثل كان فى نفس الحسين الذى أجهد نفسه بوضع « منولوجات » غنائية مستفيضة على لسانه محاولا أن يرتفع بمستوى الصراع إلى « لون فكرى » رفيع إلا أن حشد المسرحية بالشخوص وبالحوادث - لا الاحداث - مع مباشرة الاحاديث الدعـ ية المطولة شتت معظم حرفية الشرقاوى كاتبا شعريا مسرحيا

فيعد به عن الصورة المثلى لخلق الصراع الفكرى الذى ينشأ من باطن الأحداث لا أن يوضع وضعا مباشرا على ألسنة أبطـــاله المسرحيين وهو ما يغلب على الشرقاوى بحكم كونه شاعرا غنائيا - بادىء ذى بدء - متخذا الشكل التسجيلى - فى رأيى - حتى يغلف ذلك التصور فى تقنية التأليف الدرامى .

وإذا كان الشرقاوى قد صور خلود القيم فى عالمنا الملتاث من خلال التاريخ القديم فى مسرحيتى « الحسين ثائرا » و« الحسين شهيدا » ، فانه يعرج على التاريخ الحديث والواقع الأليم فى مسرحيته « وطنى عكا » الصادرة سنة ١٩٧٠ .

وطنى عكا : وهى مسرحية تسجيلية أيضا تنطلق من هزيمة يونيو السـوداء لتعرض لنا لماذا أحاقت بنا الهزيمة ، وماذا بعد الهزيمة . ولأن الشرقاوى شاعر مسرحى سياسى فقد قدم فى هذه المسرحية تسجيلا سياسيا للوقائع والآراء المطروحة فى عالمنا العربى عن النكسة وتفسيرها (١) .

فحازم يرى أننا :

حـازم : نحن انهزمنا قبل يونيو يا بنى قد انهزمنا منذ حين .

نحن انهزمنا منذ كبلت السواعد والعدو يـكاد يغرس بما لديه من البواتر فى الصـــدور .

انهزمنا منذ واجهنا الخصوم بصدرنا والشوك يعمل فى الظهور

فلنعتبر من كل ذلك حين نضرب من جديد

---

(١) مسرحية « وطنى عكا » عبد الرحمن الشرقاوى طبعة دار الشروق ص ٦١ الطبعة الأولى سنة ١٩٧٠ .

فالنصر فى التحرير غار لا يصنعه عبيد

لن يصنع الحرية الكبرى سوى الأحرار وحدهم بحق للمرء يأخذ ما استحق

إننا إن رددنا قول الشرقاوى فى المقطع السابق ... « نحن انهزمنا منـــذ كبلت السواعد » ... « والشوك يعمل فى الظهور » ... « فالنصر ... لا يصنعه عبيد » ، إن رددنا هذه العبارات الواردة على لسان « حازم » لتبين لنا أن التاريخ السياسى والاجتماعى لمصر منذ سنة ١٩٦٢ فى مسرحيات الشرقاوى التسجيلية متصل حتى مسرحيته هذه التى نحن بصددها .

فهو قد صور فى الفتى مهران وفى الحسين ثائرا والحسين شهيدا وبعض مقاطع مغلفة فى جيلة ، صور واقعنا السياسى الاجتماعى بين أيدى حكام جائرين وجماعة من المتآمرين المنتفعين قوضوا القيم وأذلوا ذوى المبادىء [1] وهجنوا كل فضيلة [2] ، وكان ذلك الظلم الأسود مقدمة الهزيمة النكراء فى ٥ يونيو سنة

---

(١) ... « وقد كان نصيب المفكرين والكتاب من العنت كبيرا فقد اتجه قادة هذا العهد إلى إذلال هذه الطبقة لأنها رفضت أن تسير فى ركب الباطل ، فاتجه لها جبروت الحكم بالتنكيل والتعذيب (أنظر حرب ٦٧ - ٧٣ دراسة مقارنة د أحمد شلبى ص ٤٢ / مكتبة النهضة المصرية / الطبعة الأولى)

(٢) .. « من الذين ألقى القبض عليهم يمكن أن نذكر الاستاذ ... ... الذى كان عضوا بمجلس النواب واعتقل سنة ١٩٦٥ وكانت جريمته أنه اشترك فى تشييع جنازة الزعيم مصطفى النحاس ، واستمر ... ... معتقلا أكثر من خمس سنوات ولم توجه اليه أية تهمة ، ولم يدع للتحقيق طوال مدة إعتقاله ، حتى مات فى سجن ليمان طره .

(أنظر : حرب ٦٧ - ٧٣ دراسة مقارنة / د . أحمد شلبى ص ٤١ / مكتبة النهضة المصرية ـ الطبعة الأولى

١٩٦٧ والتى سماها زعيمنا آنذاك تخفيفا باسم النكسة (١) التى يرجع الضابط « على » المصرى سبب هزيمتنا فيها عسكريا إلى أن :

على : القادة الأبرار أعدوا النصر لاسرائيل لا قواتنا

أنا لست من صنع الهزيمة ، إنها دست على

لم أنهزم فى الخامس المشئوم من يونيو الحزين

أنا ما صنعت العار ، لكنى ضحية ذلك العار « المهين » (ص ٦١)

بالإضافة إلى افتقاد أهل مصر للعقيدة الوطنية الإيجابية من تلك الطبقة الجديدة التى طفحتها الأوضاع الاجتماعية والسياسية الفاسدة ، فطمست وجه حياتنا الناصع وزيفت أصالة الشعب المجبر على الاستكانة خوفا — كما سبق الشرقاوى أن عرض فى مسرحياته السابقة — فبدا شعبنا أمام العالم شعبا سادرا فى مطالبه وأهوائه التافهــة فوصم بتلك السطحية رغم تحرك الصدور من حوله — ويشــير الشرقاوى إلى ذلك فى المنظر الثانى (ص ٣٣ ، ٣٤)

الزوج : اشترينا كل غـــزه

الزوجة : آه يازوجى : ياى : آه ما أجمل غزه

(تقفز داخل المحــل)

الزوج : آه ما أجملها حقا

ولكن عندما لا يحمل الزوج تلالا من البضائع

امرأة اخرى : (لرجل معها) أنظر الأسعار شىء لا يصدق

---

(١) أنظر « عودة الوعى » لتوفيق الحكيم ص ٦٦ .

الرجل : كل شيء بالتراب

غسان : ها هنا الإنسان أيضا بالتراب

امرأة ثالثة : (لرجلها) أنظر الصيني

الرجل : تحفــــه

المرأة ٣ : و « الكريستال » يجنن

رجل ٤ : (لوميله) لم نعد نعرف هذا كله فى القاهرة

الرجل ٥ : (أمام دكان غسان) اسرائيل تعد العدة كى تهجم

غسان : نحن قهرناها من قبل

الرجل ٥ : ومتى نحن قهرناها

غسان : سنة السادس والخمسين

الرجل : ياعمى ها ها ها ها أتصدق هذا ياغسان ؟

غسان : لست بوطنى والله (ينصرف الرجل)

(شابان يسيران ناحية يتكلمان بحدة وعصبية)

شاب ١ : لو نطح الكرة وأرسلها فورا فى الزاوية الأخرى لكانت هدفا ليس يصد

شاب ٢ : من فى ناديكم يحرز أهدافا محكمة ؟ من فيكم ؟
هل عندكم هدافون ؟

شاب ١ : (مستمرا) لكن لم يستقبلها

وأنته فظل يعدلها ويرقص حتى حاصره سبعة

شاب ٢ : (مقاطعا بضيق) يا عمى : يكفيكم أنكم فزتم بالدورى ظلما

شاب ١ : (متحديا) كنا أولى بالكأس

شاب ٢ : أولى منا اخرس اخرس (يتناطحان ويخرجان)

وينتقل الشرقاوى الى ثقة الناس المطلقة فى كل ما يقال إعلاميا عن سيطرة جيشنا على سيناء وأن شرم الشيخ قد عادت إلينا ، فيدهش بعضنا لهذا النبأ الجديد وهو عودة شرم الشيخ إلينا — وهو ما ألقى به فى روعنا زيفا سنة ١٩٥٦ بواسطة المسئول الأوحد عن وطننا فى الحكم الأيام (ص ٣٤)

زميل ثان : ما عرفنا انها ضاعت ولكنا عرفنا أنها عادت لنا ليلة أمس

رجل ٧ : لا تردد ما يقول المغرضون

والشرقاوى لا يفوته أن يعلق على هذه الأنباء التى أدهشتنا لأننا كنا فى غشاوة إعلامية جعلتنا نصدق حين قيام معركة الخامس من حزيران سنة ١٩٦٧ بأن جيشنا يزحف بالنصر إلى تل أبيب (ص ٤٨ ، إنه يعلق على ذلك قائلا على لسان حازم (ص ٤٨)

... ... كلمات تملأ الدنيـــا ضبابا
كلمات تملأ الحلق ترابا
كل هذا من حصاد الكلمات الخادعة
أين يستخفى شعاع الكلمات الساطعة ؟ »

وشاعرنا المسرحى الشرقاوى لا ينحى باللائمة على مصر وحكامها وشعبها فقط عما أدى إلى نكسة ٥ يونيو سنة ١٩٦٧ ، وإنما هو يعود إلى مناقشة جذور

الصراع وهو قضية العرب وإسرائيل فى فلسطين وكيف اتخذ العرب منذ البدايات الأولى لهذه القضية موقفا كلاميا سلبيا دون إيجابية حيث تنتقد ايمى الصحفية التى من غرب أوروبا ذلك قائلة : ـ (ص ٧٤ ، ص ٧٥)

ايمى : « أينا يعرف عنكم أنكم أصحاب حق قد سلب ؟
ليس فى العالم إنسان لديه الوقت كى يبحث عنكم
إنكم لم تحسنوا عرض قضاياكم علينا
قاتلوكم عكسوا وضع القضايا وأكتفيتم بالسباب
قرعوا الأبواب حتى المغلقات
فضت تفتح من باب لباب
واعتزلتم أنتم خلف مآسيكم وخلف الكبرياء
إنكم قد أغلقتم الباب عليكم واكتفيتم بالبكاء
وأدنتم كل من خالفكم ثم اكتفيتم بالادانة
شنقوكم صوروكم مثلما شاءوا ودسوا كل هذا
فى الرؤوس
نقلوه فى الاذاعات إلينا حيثما كنا ، وحتى فى المخادع
حيثما سرنا وجدناهم هناك
إنهم قد خنقوا أصواتكم
كمموا أفواه كل الأصدقاء
ولهم فى كل أرض رأسمال ومصالح
ولهم فى كل ركن دولة ليست تصالح
ثم غلقتم عليكم بابكم من دوننا

هكذا نفرتم حتى الصديق
إن يكونوا حاصروكم مثل قطاع الطرق
قد غرستم أنتم الشوك على هذا الطريق
ما نراكم نحن من موقعنا تحيون فى ظل المشانق
بل سمعنا منكم بعض كلام طائش عن رميهم فى البحر
عن تدميرهم

إن الشرقاوى يضع خطا هاما هنا فى تلك المقطوعة السابقة يقرر فيها أن انعزال العرب عن الانفتاح على شعوب العالم لاقتناعهم الشخصى بعدالة قضيتهم من ناحية ، وما أدى إليه ذلك من تقصيرهم فى وسائل الدعوة لإيضاح السبيل أمام شعوب أوروبا من ناحية أخرى . هذان العاملان قد حجبا الرؤية الصحيحة لعدالة قضية الشعب الفلسطينى عن بصيرة الكثيرين كما اعترفت بذلك واحدة منهم وهى (ايمى) التى ما رددت هذا الكلام السابق إلا لحبها للشاب الفلسطينى مقبل ـ ليس عن اقتناع بعدالة القضية ـ وهو ما يعد ثغرة فى التناول الموضوعى لهذه المسرحية كما سنناقش .

ومن الشوائب الأخرى التى شابت قضية الحق الفلسطينى وأظهرتها وكأنها فكرة غير محددة الملامح حتى عند أصحابها كما عرضها الشرقاوى تلك المجموعة من الشباب الفدائى الفلسطينى التى بدا استشهادها وكأنه ليس نتيجة درامية لعدالة القضية ولكن كرغبة فى التخلص من الحياة التحرر من خوف مكبوت [1] ، وربما من أجل ضرب المثل وإشعال الثورة كما يؤكد النص بين الحين والحين مثل (ص ٨٨) .

---

(١) أنظر « مجلة المسرح » القاهرية عدد ٦٩ يناير سنة ١٩٧٠ ص ١٠ .

حازم : لماذا نخاف ؟ وما أجمل الخوف حكم القضاء ؟
إذن فلنواجه صروف الحياة بما تملك النفس من كبرياء

أم رشيد : تقول الحقيقة لكننا نخاف على فلذات الكبد

خازم : تخاف الفريسة قبل الهجوم فإن هوجمت فلتقاوم بقسوة
أجل فلتقاوم بكل الذى يمنح الإنسان من قوة فوق قوة
فإن هى خافت ولم تستمت فهذا هو الموت لا شىء غيره

أو مثل (ص ٦٧) حين تقول ليلى :

ليلى : لا تأملوا فى قوة أخرى تحررنا وإن كانت صديقة
فلتبدأوا بالضربة الأولى يساعدنا الجميع بلا توسل

ويبالغ النص فى اتجاه توكيد هذه الثغرات حين يجعل الشبان الثلاثة مقبل وماجد ورشيد يستشهدون جميعا خلال المسرحية بطريقة ارتجالية وانتحارية فما من واحد منهم يستشهد وهو ينفذ عملية مخططة محددة بل يندفع كل منهم فرديا ليقوم بعمل عشوائى يلقى على أثره مصرعه .

ولعل من الخير أن نشير هنا إلى أن الشخصية تستطيع أن تفعل فى الحياة العادية ما تريد ومن الممكن أن يقع ذلك الاستشهاد للكثير من الفدائيين أما فى إطار الدراما فإن أى فدائى فلسطينى لابد أن يتحرك وفــق مواصفات معينة يوحى بها النص المسرحى محددا له طابعا فدائيا نمطيا معينا لشخصية محملة بقضايا فلسطين ومضحية من أجل فلسطين ومتطورة إلى هذه النهاية داخل إطار نمطى فدائى فلسطينى .

وربما أراد الشرقاوى ـ ونحن هنا نلتمس له عذرا فنيا ـ أراد أن يقول لنا إن طبيعة الأخطار فى عالمنا المعاصر ، قد تعقدت واشتبكت جذورها ، فالخاطفة سمة العصر[1] ولم يعد ثمة وقت لتأمل القضايا وتقليب جوانبها على نار هادئة ـ كما كان يفعل بريخت فى مسرحه الملحمى ـ بل إن عالم اليوم عالم ذو إيقاع سريع وعاصف ومندفع ، وقد يحيق به الدمار إن ظللنا نقلب الأمر موضوعيا على وجوهه . لا سبيل الا الفعل أن تفعل . أن تشارك . أن تحول المسرحية فى انتقالاتها السريعة المختلطة إلى واقع حى يرجه ويؤثر وهو أسلوب تميز به مسرح بيتربروك (*) فيما يسمى « مسرح المواجهة » ولكن رغم تلمسنا هذا المخرج الفنى له فاننا لا نستطيع استساغة تصوير « الشرقاوى » « لمارسيل »

(١) أنظر « المسرح وقرينه » تأليف أنتونان أرتو Le Théâtre et son double ترجمة الدكتورة ساميه أحمد سعد ص ١ ـ نشر دار النهضة ومؤسسة فرانكلين ـ القاهرة ـ مايو سنة ١٩٧٣ .

(*) بيتربروك واحد من معالم فنانى المسرح فى عالم اليوم قدم اخراجا جديدا لاعمال مسرحية عديدة للمسرح اليونانى كاوديب ومسرح شيكسبير كالملك لير والمسرح المعاصر كمسرحية مارا / صاد لبيتر فايس وهو يطور مفهومات المسرح البريختى فى التغريب والتسجيل فى التشريح المباشر وغيرهما من التشكيلات المسرحية فى تقديم رؤية خاصة لما يمكن أن نسميه « مسرح المواجهة »

فالتعبير المسرحى عنده تجربة فريدة تقوم على جمع المختلط معا ، ووضع المختلف جنبا إلى جنب حتى تحدث تلك « اللحظة » التى يبحث عنها بروك والتى يعتقد أنه قد اقتنصها فى لحظة الصمت التى تعقب نهاية العرض . هذه اللحظة عنده هى ذروة الدراما هى لحظة التطهير .

أنظر مقدمة المترجم فاروق عبد القادر لمسرحية « نحن والولايات المتحدة » لبيتربروك / روايات الهلال عدد ٢٦٦ — فبراير سنة ١٩٧١ ص ٨ .

الضابط الاسرائيلى فى مسرحية المفروض فيها تصوير بطولة الانسان العربى الفلسطينى لاستخلاص حقوقه من براثن المغتصبين الاسرائيليين فتنعقد فيها البطولة الانسانية « لمارسيل » الضابط الإسرائيلى ، ولا يمكن أن تقتنع بالتحول إلى صف العرب لدى تلك الشخصية لمجرد أنها قتلت فلاحا مصريا (يعنى أحد جنود مصر فى حرب سنة ٦٧) ولم تلمس وجه ذلك الفلاح ولا عبارته التى لفظها قبل أن يموت وهى : (ص ١٠٤)

... ... « سنستخلص منكم أرضنا »

حقيقة حاول الشرقاوى أن يضع مقطعا غنائيا تصويريا على لسان « مارسيل » لتذكره تلك اللحظة التى يجتمع فيها فى نظرة واحدة تاريخ الإنسان ألا وهى لحظة الفزع لدى هذا المصرى الفلاح حين ملاقاته حتفه على يدى مارسيل(ص ١٠٤)

مارسيل : يالذاك الرجل الفلاح لم يسمع دوى النصر والبارود

من أذنى صوته

لا ولن يطمس هذا الوهج البراق وجهه

كان فى عينيه إصرار عجيب

كان فى عينيه حب ودعاء

يحمل الحول الى زوجته

كان فى سحنته السمراء حزن ورجاء

كان مدفوعا بإيمان جسور عبقرى

مثل إيمان شهيد أو نبى .

قال فى صوت حزين يعبر النار إلى قريته

حين عيناه تهيمان وما زال يقول :

على أطفالنا أن ينقذوا الأرض التى دنسها هذا الغريب

لكن هذا المقطع على ما فيه من صورة الإصرار على إنتزاع الحق رغم تحويم الموت فوق صاحبها المصرى الفلاح ، رغم ذلك فانه ليس سببا مقنعا دراميا على تحول شخصيه مارسيل الصهيونى من مناوىء للفلسطينيين إلى صديق متعاطف مع دعوتهم يقف خطيبا مدافعا أمام زملائه الصهاينة منحازا — دون إقناع درامى — إلى صف المقاومة . (ص ١٠٧)

مارسيل ... ...

قف ها هنا واسمع وفكر

لا تغرس الكلمات فى أعماق نفسك دونما إعمال فكر

لو كنت قد شاهدت ما شاهدته لعرفت ما لا تعرفين

قولى إلى من تنتمين لأى أرض تنتمين ؟

أو لم نجىء يوما إلى هذى البلاد مهاجرين مغامرين

وعيوننا معصوبة من فرط ما غلت الدماء من التعصب ؟

إنا فرنسيون يا مارجو سيسلمنا التعصب للجنون

ألنا قبور ها هنا ؟ ألنا أقارب ؟

ألنا أصول ها هنا ؟

ألسنا هنا ذكرى من الآباء والجدات ... شيء ما عزيز ؟

ألنا هنا شيء يخفق منه قلب ؟

بل كل أهلك فى فرنسا

وقبور آبائى وأجدادى وأشبالى جميعا فى فرنسا

... ...

... ...

فلماذا ينبغى أن نحمل اللعنة فى كل زمن

ألكى يتنعم أصحاب بيوت المال ؟ كى يرضى ملوك

الجيش ؟ لكن ما الثمن ؟

إننا نحن الثمن

إنهم نحن جماهير اليهود

فعلى أنقاضنا يبنون مجدا عسكريا

وبأشلاء ضحاياهم يصوغون قناطير الذهب

إن هذا باطل أيضا وقبض الريح باطل

وكما جاء من الباطل فى الظلمة يذهب

إن « مارسيل » يعانى استرجع ما لمسناه فى مسرحية جميلة حين وقف كل من الجندى « جان » الفرنسى فى وجه السلطة الفرنسية شاجبا الفظائع التى

ارتكبها جيش فرنسا في حق أبناء الجزائر ومنهم « جان » نفسه[1] ، فماذا يا ترى يدفع الشرقاوى إلى الاستمرار في هذا التفسير المخالف لطبيعة الأشياء إذ ليس من المعقول أن يتحول المستعمر نادما مستغفرا لما ارتكبه في حق الوطنيين من جرائم حتى في الحياة العادية دون مقدمات درامية مقنعة . هل لهذا صلة بالفكرة المسيطرة على الشرقاوى خلال معاناته الشعرية المسرحية ؟

أغلب الظن عندى أن فكرة القهر بكل صوره هي سمة العصر الذى حاول الشرقاوى تصويره فلم تسلم منها النماذج الغربية بله النماذج المصرية مما نلمسه واضحا في جميع مسرحيات الشرقاوى السالفة - وقد ناقشناه في حينه - وما لابد أن يدفعنا إلى الإرهاص الذى يكاد أن يصل إلى حد اليقين بتعرض الشرقاوى نفسه في حياته لمثل هذا القهر الذى سيطر على لاوعيته الشعرية المسرحية على أيدى زبانية السلطة في عهد ما قبل الخامس عشر من مايو سنة ١٩٧١ [1] .

الا أننا يجب أن ننبه الى أن لغة الحياة شيء ولغة الفن شيء آخر لأن الشخصية في الفن تكتسب حياة درامية لا تكتسبها في الحياة فشخصية كشخصية « مارسيل » التى تندد بوحشية الاسرائيليين المغتصبين وبطولة شباب المقاومة الفلسطينية لا يمكن لها أن تبرز أمامنا - هي وغيرها كسعد وهارون وسلامكى - تبرز مصادفة متمردة على المؤسسة العسكرية وإذا كان هذا شأن هؤلاء الثلاثة فعلينا الانتظار حتى تتآكل المؤسسة العسكرية من الداخل يؤيد ذلك أقصوصة

---

(٢) أنظر « الالتزام والثورة في الأدب العربي الحديث / أحمد محمد عطية ص ١٨١ / دار العودة ببيروت ودار الكتاب العربي طرابلس - الطبعة الأولى فبراير سنة ١٩٧٤ .

(١) أنظر (٦٠ - ٧٢) دراسة مقارنة د . أحمد شلبى ص ٤٢ .

عنترة العبسى الذى صبر حتى يتألم غريمه (ص ٩٠) ـ مما لا أظنه يتناسب مع النص الذى تكرر فيه كلمة أضرب (١٩٠) فهو نص من نصوص المواجهة التى حدثتك عنها عند بيتريروك » .

ولعل سؤالا يرف بخاطر من يتابع بحثنا هذا حين يذكرنا بما سبق أن لمسناه فى مسرحياتنا المعاصرة ـ كامتداد لتأثير الفصل المضحك فى بدايات مسرحنا الشعبى ، أين لمسة الضحك هذه فى « وطنى عكا » ؟ .

وربما يكون ذلك الموقف الآتى وسط عمليات المقاومة والاستشهاد الفدائى هو ما خفف من وطأة الاحساس بالعنف الثورى الذى ساد هذا العمل وكذلك يقلل من مرارة النكسة التى منينا بها : (ص ٨٥ ، ٨٦)

حازم : (مداعبا أيضا) من الوحدة ما يصنع هذا كله فيك فماذا لو تزوجنا

أم رشيد : تزوجنا ؟

ليلى : ولم لا ؟ إنها فكرة

أم رشيد : ليفرح بك يا ليلى رشيد ابنى فليفرح

ليلى : (ضاحكة) ولكن بعد أن تنتصر الثورة

أم رشيد : وان ظلت مدى عشرين عاما كالتى مرت يا صبرك يا صبرة

حازم : (لأم رشيد) ونحن ألم نعد نصلح؟

أم رشيد : يا حازم إن عادت لنا غزه فلنعقد على البنت من الفجر أو الليلة

حازم : (ضاحكا) ونحن ألم نصلح ياشمطاء للأسر ؟

أم رشيد : ياشمطاء ؟ شمطاء ؟ أنا شمطاء يا حازم ؟

ودين المصطفى لولا هموم العيش والحزن لكنت الآن

كالفلة (ضحك)

هذا الحوار القصير — رغم سرعة إيقاعه - إلا أنه يومض بتأثير الكوميديا الشعبية المصرية وسط ذلك الضباب الأسود مما يؤكد أن الشرقاوى قد استوعب فى لاواعيته الخلاقة لمحة كوميدية يضىء بها حياتنا المتكسة آنئـــذ غير مغفل تاريخنا الإسلامى المشرق - إرهاصا بمستقبل مضىء - حين ينادى حازم : (ص ١٧٢)

حازم : ياصلاح الدين ياحطين ها نحن أولاء

... ... (ص ١٩١)

إنى أرى راياتنا يخفقن فى الأفق البعيد

وهناك عكا والقلاع

وهناك يبتسم الشراع

وهناك فوق حدائق الزيتون ينتفض الشعاع

ها نحن يا وطنى نعود اليك من تيه الضياع

وطنى هو المستقبل البسام ينهض من جديد

بنضارة الزمن السعيد

هكذا : لقد عاد الطريق مقيداً وغداً يعود بلا قيود

فهل كان الشرقاوى يكشف جبهة الغيب حين حديثه هذا عن ذلك الانتصار الذى حققته أمتنا المصرية العربية فى العاشر من رمضان عام ١٩٧٣ ؟ أم كان ذلك النداء لصلاح الدين إيحاء بمسرحيته التالية « النسر الأحمر » ؟ (*)

(*) هى مسرحية صلاح الدين (النسر الأحمر) مسرحية تسجيلية للشرقاوى صدرت طبعتها الأولى عن دار المعارف بمصر سنة ١٩٧٦ يحاول فيها الشرقاوى — كاتبا ملتزما — مناقشا قضايا سياسية كانت تعانى منهـا بلادنا قبيل السادس من أكتوبر سنة ١٩٧٣ وربما ما زال صـداها يتردد بيننا حتى الآن . وفيها حاول صلاح الدين الشخصية التاريخية فى شكلها المعاصرة فى مضمون ما تعبر عنه أن يرأب صدع هذه الأمة التى تخلخل بناؤها بفعل عوامل سياسية واجتماعية ظلت تفعل فعلها حتى تم الانتصار على الصليبيين المعاصرين . فبدأ المستقبل لهذا البلد يشرق من جديد ولعل قول صلاح الدين فى مسرحية (النسر الأحمر) يمثل إستجابة لدعوة حازم التى أوردناها هنا فى وطنى هكذا وها هو ذا يرد على ذلك النداء فى نهاية المسـرحية ومعه محمود ذلك المثقف المقهور الذى عاد اليه المستقبل البسام على يد صلاح الدين وبجانبهما كوكب (رمز مصر) التى تحملت الكثير :

صلاح الدين : سأعود للبلد الأمين لكى أصون طهارة البلد الامين
حيث الحياة وكل ما فيها سيصلح بعد حين
محمود : حيث الندى فوق الحقول كأنه دمع الصباح
حيث النخيل بكل طاقات الشموخ يصد عادية الرياح
حيث الدماء تسيل من قلب الضحى ، ولا جراح
حيث العيون الباسمات تجمدت فيها الدموع

(صلاح الدين / عبد الرحمن الشرقاوى ص ٢٥٩)

أيا كان الأمر فإن معظم نهايات مسرحيات الشرقاوى التسجيلية السياسية تحاول فتح باب الأمل رغم طول مناقشاته لانتكاساتنا الاجتماعية والسياسية .

وتقتضينا أمانة البحث وموضوعية المناقشة أن نتأنى قليلا لتخطيط الصورة النهائية للفن المسرحى الشعرى عند الشرقاوى باعتباره النقلة الواضحة المميزة المؤثرة فيمن بعده بين الشعر المسرحى (عند شوق وأباظه) والمسرح الشعرى قدر ما وصلت إليه من خلال مناقشاتى السابقة لمسرحياته - فى النقاط الآتية : -

(١) تخطى الشرقاوى الشكل العروضى العمودى الذى درج عليه مسرح شوق وأباظه إلا أن الطابع الغنائى ظل مسيطرا بحكم كون بدايته أحد رواد مدرسة الشعر الجديد التى لم تكن قد تخلصت بعد من أسر غنائية القديم . فاستطاع أن يثور على وحدة القافية متحررا من قيدها الغليظ وأن يحطم روتينية التقطيع البيتى العمودى فى تدفق لا يكاد السامع يحس مقاطعه وأن يستخدم التفعيلة باعتبارها تلوينا نغميا بديلا عن وحدة السطر أو البيت الذى يشتمل دائما جملة أو جملا تامة من حيث التأليف اللفظى العروضى .

(٢) الصراع فى مسرحياته بعامة صراع مادى خارجى بسبب النزعة الغنائية الميلودرامية وملاحقته لاحداث عصره السياسية إلا أن شخصياته غالبا ما يبدو فى حوارها نوع من الصراع الذاتى الداخلى متجسما فيما يعرف بالمونولوج الدرامى[1] والذى يمكن اعتباره نوعا من إثارة الفكر لأنه يخاطب فى المتفرج

---

(١) المونولوج الدرامى

Dramatic Monologue

A poetic form in which the poet invents a character, or, more

المعقولية والتيقظ ومواجهة القضية التي تدلي بها الشخصيات المسرحية - كما عرفنا عند بيتر بروك ومن قبله بيتر فايس وجون ليتلوود - معتمداً على السرد والقطات اللامتماسكة التي يجب على المشاهد أو القارىء أن يقوم بعملية إعادة تركيب لها حتى يبدو من خلالها التدفق في الفكرة التي رأيناها - في تحليلاتنا السابقة للمسرحيات - ترمى غالباً إلى تقويض نظام تحكمي تخضع له الشخصيات.

(٤) حواره المسرحي يتميز بطغيان الشاعرية التي تجعل الشعر التقليدي يذوب خلال مزاوجته اللغة النثرية منتجاً لغة قريبة من لغة الحياة اليومية محققاً بذلك ما نادى به اليوت في مسرحه الشعري من وجوب البحث - في المسرحية الشعرية - عن لغة تكاد تشبه في إيقاعاتها الشعرية ما يقرب من إيقاع لغة النثر في حياتنا اليومية.

(٥) الشخصيات المسرحية الرئيسية عنده تمثل طابع العصر الذي يعيشه عصر القهر فقد حاول أن يعكس خلالها صورة عصره الأسود الذي تميز بكسر حدة الثورية عند هذه الشخصيات حتى يحولها إلى عناصر أليفة مجبرة على الاستكانة

---

commonly, uses one from history or legond and reflects on life from the character's standpont. The Dramatic monologue is a development from the conversation poem of Colridge and Wordsworth, in which the poet reflects on life in his own person.

Lonqman Companion to English Literature By Christopher gillie.

First Edition 1972

Page 1486.

ولكنها ـ شأن شخصيات تشيكوف المقهورة فى عصرها ـ إما أن تنتهى حياتها بيديها كالقاضى بحير وإما أن تقتل فى سبيل مبادئها الثورية الصلبة كالحسين ، مع امتزاج هذا الطابع الصارم فى تلك الشخصيات بشىء من المواقف التى تبعث فينا الضحك المر من خلال تعاسة الآخرين شأن الكوميديا المكتئبة فتبدو الشخصية فيها شىء من الفرفورية ذات الملمح الشعبى المصرى.

(٦) الشخصيات الثورية التى جعلها عناوين لمسرحياته غالبا ما يجانبه الصواب فى طريقة تناوله لها مصورا بطولتها فإذا هذه البطولة تتسرب من بين يديه خلال عملية التأليف إلى شخصيات أخرى غير هذه الشخصيات مما جعل البطولة الثورية تتحقق بصورة أكبر فى شخصيات أخرى غير تلك التى يسمى مسرحياته بها ، وذلك لغلبة الحشو الغنائى الميلودرامى على مسرحياته فيكاد أن يفلت ـ إن لم يكن قد انفلت فعلا ـ خط تطور الحدث من بين يديه ويتشعب فلا يجد أمامه من سبيل إلا أن ينهى مسرحياته بنصائح وردية تبعث مستقبلا مشرقا فى نفوسنا ـ شأن نهايات بعض مسرحيات تشيكوف ـ كالشقيقات الثلاث والخال فانيا ـ ولكن هذه النصائح الوردية لا تتناسب وتصاعده بالأحداث إلى مسارب متشعبة قد لا تؤدى إلى هذه النهاية الوردية التى تبدو مبتسرة بعيدة عن واقع التطور الدرامى للمسرحية .

ب ـ ملساة الحلاج والاتجاه الانسانى

وإذا كان شوقى قد تأثر بالمسرح الكلاسيكى الفرنسى مازجا بينه وبين المسرح الرومانسى الانجليزى وتابعه فى ذلك عزيز أباظه ، ثم جاء بعدهما الشرقاوى ليتخذ الشكل التسجيلى طابعا لمسرحياته السياسية مع ما خالطه من أمشاج تشيكوفية فى

الشخوص المسرحية والحوار بل والصراع فإن عبد الصبور يعود إلى نبع التراجيديا الصافي عند اليونان القدماء في مأساة الحلاج، مع تأثر واضح بالشاعر الانجليزي T.S. Eliot في مسرحية Murder in the Cathedral ليقدم رؤية عصرية يخلعها على الحسين بن منصور الحلاج .

فمن يا ترى الحلاج ؟ ولماذا إختاره عبد الصبور دون الشخصيات الصوفية الأخرى كي يسقط عليه رؤيته المعاصرة ؟

عاش الحلاج في مدينة واسط (وهي مدينة بين البصرة وخرسان) صباه وشبابه الأول . فقرأ القرآن في مدرستها وعرف هناك المتصوف سهلا التستري [1] .

فقرأ عليه التصوف وتتلمذ على يديه ثم إرتحل إلى البصرة وتلقى خرقة التصوف من يد المتصوف عمرو المكي [2] وتزوج وأنجب وعاش في البصرة .

وكان الحلاج يعيش حياة الوجد والكفاف والإقبال على العبادة ، يصوم رمضان كله وكان في يوم عيد الفطر يلبس السواد ويقول : « هذا لباس من رد عليه عمله » [3] .

وبعد عدة سنوات ارتحل الحلاج إلى مكة ، وهناك نذر أن يقضي عاما كاملا

---

(١) انظر : « الرسالة القشيرية في علم التصوف » - عبد الكريم بن هوزان، ص ١٤ .

(٢) نفس المصدر السابق، ص ٢١ .

(٣) «أخبار الحلاج» نشر وتحقيق ل. ماسينيون، و.ب. كراوس ص ٢٤ .

فى بيت الله فى الصمت والصلاة ، وخلال هذا العام تطور فكره الصوفى وحدثت القطيعة بينه وبين شيخه عمرو المكى وبدأ المريدون وتلاميذ الصوفيين يلتفون حول الحلاج ويسمعون منه(١) .

وحين عاد الحلاج من مكة بدأ النزول إلى الناس يعظهم ويرشدهم إلى طريق الله . ويلقى أمامهم بمواجده (٢) وكانت هذه بداية عذاب الحلاج ، ومن ثم

---

(١) نفس المصدر ، ص ٤٣ .

(٢) يقول أستاذنا أبو العلا عفيفى ... لقى الحلاج حتفه وعلى لسانه الأقوال الجريئة التى اتهم من أجلها بالكفر وحوكم محاكمة طويلة لا أظن أن تاريخ الإسلام شهد مثيلا لها :

فلسف الحلاج العبارة المشهورة التى تقول « خلق الله آدم على صورته » ففسرها فى ضوء نظرية حلولية هى أشبه ما تكون بنظرية النصارى فى طبيعة المسيح ، ولكنه تجاوز حدود النظرية المسيحية إلى نظرية فى طبيعة الإنسان بوجه عام . فالإنسان فى نظره صورة الله - بإرجاع الضمير فى قوله « على صورته » إلى الله لا إلى الانسان - صورة الله التى أخرجها من نفسه فى الأزل ، وبواسطتها أعلن عن مكنون سره وجماله . وهذه الصورة فى مظهرها الخارجى مؤلفة من طبيعتين « الناسوت » وهو الناحية البشرية و « اللاهوت » وهو الناحية الإلهية وقد مزجت الطبيعتان مزاجا تاما بحيث نستطيع أن نقول إن هذه تلك ، وتلك هذه .

يقول الحلاج - سبحان من أظهر ناسوته سر سنا لاهوته الثاقب
ثم بدا لخلقه ظاهرا فى صورة الآكل الشارب
حتى لقد عاينه خلقه كلحظة الحاجب بالحاجب

ويقول - أنا من أهوى ومن أهوى أنا نحن روحان حللنا بدنا
فاذا أبصرتنى أبصرته وإذا أبصرته أبصرتنا

مأساته ، ذلك أن الصوفيين لم يكونوا ينزلون إلى الناس بل كانوا يعتزلونهم وينأون عن عالمهم لايعنيهم ما يضطرب به هذا العالم قدر ما يعنيهم أن يطووا جوانحهم على تأملاتهم ورؤاهم ، ويضنون بها أن تبتذلها العامة .

وحين ضاق الحلاج بالمتصوفة وضاقوا به نبذ خرقتهم ، ولم يكن نزوله إلى الناس سببا فى عداء الصوفيين له فقط ، بل أهاج عليه ماهو أهم وأخطر . عداء الدولة أو السلطة التى راحت تترصده وتضايقه وتضع أمامه العقبات حتى صلب فى بغداد بأمر من الخليفة المقتدر ـ بعد أن أفتى قضاة المذاهب بكفره ثم أحرقت جثته وألقى رمادها من فوق مئذنة مرتفعة إلى مياه دجلة فى سنة ٣٠٩ هـ .

وهنا لابد أن نجيب على السؤال الذى ذكرناه آنفا ـ لماذا اختار عبد الصبور شخصية الحلاج ليبنى عليها رؤيته المعاصرة فى هذه المسرحية ذات الطابع الإنسانى

... وهذه أقوال جريئة لم يكن للمسلمين عهد بها قبل الحلاج .

(أنظر « التصوف الثورة الروحية فى الاسلام » د أبو العلا عفيفى ص ٢٣٢ ، ٢٣٣ طبع دار المعارف بالقاهرة الطبعة الاولى سنة ١٩٦٣ .

وينطق عبد الصبور « الحلاج بما يماثل الأبيات السابقة حين يقول بالمسرحية (٧٤ ، ٧٥)

أراد الله أن تجلى محاسنه ، وتستعلن أنواره
فابدع من أثير القدرة العليا مثالا ، صاغه طينا
وألقى بين جنبيه ببعض الفيض من ذاته
وجلاه ، وزينه ، فكان صنيعه الإنسان
فنحن له كمرآة ، يطالع فوق صفحتها
جمال الذات مجلوا ، ويشهد حسنه فينا

فى الظاهر ، السياسى فى الباطن ! ؟

إن حياة الحلاج فى تراثنا العربى هى فى الحقيقة قصه استشهاد بطولى من أجل الحق والعدل والمحبة . وهى احتجاج وجدانى على مفاسد عصره فى أواخر القرن الثالث الهجرى وبداية الرابع (قتل الحلاج سنة ٣٠٩ هـ) واستشهاد الحلاج قيمة بشرية باقية يغنى بها الانسان فى كل عصر .

أن أخطر ما تتميز به حياة الحلاج ، أنه لم يقف عند حدود الاستبطان الذاتى والمجاهدات الروحية للحد من شهوات النفس والوصول إلى نور الحق . بالحرمان والمحبة ، وإنما حرص أن ينزل الى دنيا الناس فلا ينعزل عنها ، بل يسعى لإشاعة النور فى الأرض حربا ضد المفاسد والمظالم من أجل الانسان فالكون مملوء بالشر - (المسرحية ص ٣٧) .

الحلاج - ياشبلى

الشر أستولى فى ملكوت الله

والحلاج يرى أن الشر .

« هو استخدام الفقر لقتل الحب وزرع البغضاء » (ص ١٨٧) .

لذلك أنطلق الحلاج على الفور يخلع خرقة الصوفية التى تعزله عن النـــاس قائلا . (ص ٦١) .

الحلاج : ان كانت شارة ذل ومهانة

رمزا يفضح لنا جعنا فقر الروح إلى فقر المال

فانا أجفوها ، أخلعها ، ياشيخ

ان كانت ستراً منسوجاً من إنيتنا

كيف يحجبنا من عين الناس ، فنحجب عن عين الله

فانا أجفوها ، أخلعها ، ياشيخ .

ثم نزل الحلاج يحتك بالعامة ويتصل ببعض وجوه الأمة [1] في عبارة شجاعة يريد بها إصلاح واقع عصره مهما عرضه ذلك لخلافات مع جماعته الصوفية (السلبية) ومهما ألصق به من اتهامات لا تنتهي من فقهاء عصره فكان سلاح الحلاج في وجه ذلك كله هو الكلمة : (ص ٤٩)

الحلاج : فستأتي آذان تتأمل اذ تسمع

تنحدر منها كلماتي في القلب

وقلوب تصنع من ألفاظي قدرة

وتشد بها عصب الأذرع

إن كلمة الحلاج كان لابد لها من فعل وتنفيذ ولهذا ليس أمام صاحب هذه

---

(١) مأساة الحلاج ص ٥٩ ، ٦٠

... ... الحلاج : أنوي أن أنزل للناس

وأحدثهم عن رغبة ربي

الله قوي ، يا أبناء الله

كونوا مثله

الله فعول يا أبناء الله

كونوا مثله

الله عزيز يا ابـ ... ...

الكلمة الملتزمة إلا أن يجابه قدره بالتضحية النبيلة والاستشهاد الشريف ألم يكن هذا حال سقراط حين ضحى بنفسه من أجل المحافظة على القوانين التى أرسى دعائمها ؟ ألم يلق الحسين حتفه — كما سبق أن عرضنا عند الشرقاوى — فى سبيل كلمة الحق التى رفع لواءها فى وجه سلطة الامويين الغاشمة ؟ ألم تحرق جان دارك فى سبيل تأكيد ما كانت تسمعه من أصوات تدعوها الى المضى فى طريقها رغم سطوة الكرادلة الذين أنكروا عليها تلك الأصوات لرفضها الانصياع لرغبتهم . أما كانت هذه مأساة هاملت بل مأساة بيكيت ؟ ثم ها هى ذى الآن مأساة الحلاج.

فكيف جمع صلاح عبد الصبور أشلاء الحلاج ليبعث فيها الحياة ويعيد خلقها من جديد ؟

فى فصلين كبيرين يشتمل الأول منهما على ثلاثة مناظر والثانى على منظرين اثنين تقع « مأساة الحلاج » .

ويبدأ الفصل الأول بنهاية الحدث المسرحى ؛ أى يبدأ بمصرع الحلاج ليقدم لنا بهذا تمهيداً فاجعا منذ البداية لتلقى أحداث المسرحية .

جذع شجرة معلق عليه شيخ عجوز . وتفتتح المسرحية حوارها بسؤال عن هذا الشيخ المصلوب بين واعظ وتاجر وفلاح ، ثم لا تلبث أن تدخل مجموعة من عامة الناس فيهم الحداد وفيهم الحجام وفيهم الخادم فى حمام وفيهم النجار وفيهم البيطار انهم - فى نظرى — « كورس » لا يغنى ولا ينشد ، ولكنهم يعترفون بانهم قتلة ، بالكلمات قتلوه وجهتهم السلطة الحاكمة لشهادة الزور ضد الحلاج فشهدوا ضده - تحت وطأة قهر الفقر - وأباحوا دمه (ص ١٥، ١٦)

صفونا صفا صفا
الأجهر صوتا والأطول
ذو الصوت الخافت والمتوانى

وضعوه فى الصف الثانى
أعطوا كلا منا دينارا من ذهب قانى
براقا لم تلمسه كف من قبل

قالوا : صيحوا زنديق كافر
صحنا : زنديق كافر

قالوا : صيحوا فليقتل إنا نحمل دمه فى رقبتنا
فليقتل إنا نحمل دمه فى رقبتنا
قالوا : أمضوا فمضينا
الأجهر صوتا والأطول
يمضى فى الصف الأول
ذو الصوت الخافت والمتوانى
يمضى فى الصف الثانى

وهذا المشهد فى الواقع ليس أكثر من حيلة مسرحية يريد الشاعر أن يطلق فيها هذا السؤال المثير ؟ من قتل الحلاج ؟

ثم يبدأ المشهد الثانى على أزمة الحلاج ، وقد تحددت فى وقوفه وجها لوجه

أمام الشبلى (رمز المثقف الجبان فى نظرى) (١) الذى كان يرى أن رسالة الصوفى هى أن : - (ص ٣١ ، ص ٣٢)

... تنظر للنور الباطن
ولذا فأنا أرخى أجفانى فى قلبى
وأحدق فيه فأسعد
وأرى فى قلبى أشجارا وثمارا
وملائكة ومصلين وأنهارا
وشموسا خضراء وصفراء وأنهارا
وجواهر من ذهب وكنوز من ياقوت
ودقائق وتصاوير
كل فى أعلى سمته
أو فى أبهى هيأته

ولكن آراء الشبلى السابقة لا توافق منهج الحلاج الإنسانى ذلك أن الحلاج يرى أن الشر قد استولى فى ملكوت الله وهو لن يستطيع غض العين عن ذلك

---

(١) إننى فى حكمى على الشبلى بالجبن قد استوحيت مواقفه من الحلاج أمام السلطة ، بل واعترافه فى ص ٢٧ إذ يقول :

... لو كان لى بعض يقينك
لكنت منصوبا إلى يمينك
لكننى استبقيت حينها امتحنت عمرى
وقلت لفظا غامضا معناه
حين رموك فى أيدى القضاه

دون أن يطهر العالم من هـذا الشر وليس له من سلاح إلى ذلك إلا الـكلمات : - (ص ٤٩)

فستأتى آذان تتأمل إذ تسمع
تحدر فيها كلماتى فى القلب
وقلوب تصنع من كلماتى قدره
وتشد بها عصب الأذرع
ومراكب تمشى نحو النور ، ولا ترجع
إلا أن تسقى بلعاب الشمس
روح الإنسان المقهور الموجع*

ان الحلاج يسعى إذن كى تصبح كلماته فعلا وعملا وتحققا وقدرا

الله قوى يا أبناء الله
كونوا مثله
الله فعول يا أبناء الله
كونوا مثله

ويدخل عليهما ابراهيم بن فاتك أحد خلصاء الحلاج فيخبره بأن ولاته

---

* يجب ألا ننسى جملة « الإنسان المقهور الموجع » ، لأنها الهدف السياسى الباطنى الذى يساق عليه عبد الصبور أحزانه كمثقف معاصر رأى فى موقف الحلاج المأسوى بوسطة عصره معطابه من أحزان نفسه .

الأمر يظنون به السوء ويقولون إنه يتصل ببعض وجوه الأمة ويؤلب عليهم أحقاد العامة .

ويرثى ابراهيم لشيخه الحلاج محاولا أن يثنيه عن طريق الإفصاح والمجابهة الظلم الذى سلكه مذكرا إياه بغربته وحيدا وسط عالم من الحمقى الذين يناصبونه العداء (ص٥١) .

ابراهيم - ها أنت وحيد شيخ مجهود ، أضناك التطواف
في أرجاء الدنيا طلبا الفطنة
ورجعت لتلقى الحمق يسود بكل مكان
يتحرش بك
آلاف الحمقى آلاف الآلاف
أعداؤك كثر يامولاى

بل إن ابراهيم لايرى فائدة من متابعة الحلاج أسلوبه الثورى
... في عصر ملتاث ، قاس ، وضنين
لن يصنع ربى خارقة أو معجزة ، كى ينقذ جيلا من هلكى
قد ماتوا قبل الموت (ص ٥٢)

ولكن الحلاج يراجع ابراهيم ولا يرضى بهذا الهروب لانه كمثقف مقهور يضنيه الفكر ويعروه الخوف لابد له أن يتخفف من أحماله النفسيه تلك، ينفعه مابنفسه لإنارة سبيل العامة .

... أنا انسان يضنينى الفكر ويعرونى الخوف (ص ٥٨) .

وهنا تزداد الفجوة بين الشيخين . الشبلي يزداد تمسكا بخرقته الصوفية

والحلاج يخلعها حتى لاتحجبه عن عين الناس فيحجب بالتالى عن عين الله (ص ٦١)
إنه يخلعها ليزيل ما يفرقه عن الناس دون أن يكون له مقصد سوى الحق
والعدل والحرية .

ونبدأ معه منظرا ثالثا وأخيرا من هذا الفصل الأول (الكلمة) وهو يباشر دعواه فى ساحة من ساحات بغداد ولا يلبث أن يصدم بالشرطة فى أمرين :
الامر الأول أنه تحدث عن القحط الذى يمشى فى الأسواق فيسبب الفاقة وينشر الرذيلة (ص ٧٦) .

الحلاج ـ ... قد جفت عيون الناس ، أضحت نقطة سوداء

... ...

ويمشى القحط فى الاسواق ، يجبى جزية الانفاس
من الأطفال والمرضى

... ...

وخلف القحط يمشى تحت ظل البيرق المرسل
جنود القحط ، جيش الشر والنقمة

أما الأمر الثانى فهو كشفه عن سر ما بينه وبين الله من محبة ووصال وتقبض عليه الشرطة وهم يتهمونه بالزندقة ولكن أحد المتصوفة فى السوق يهتف بالناس (ص ٨٢ ، ٨٤) .

يا قوم
هذا الشرطى استدرجه كى يكشف عن حاله
لكن هل أخذوه من أجل حديث الحب ؟

لا بل من أجل حديث القحط

أخذوه من أجلكوا أنتم

من أجل الفقراء المرضى ، جرية جيش القحط

ولعلنا نذكر كيف حدثنا قبل ذلك « عبدالرحمن الشرقاوى » عن أن الحديث عن الجوع مرفوض بأمر السلطان فى « الفتى مهران » مما يشير إلى أن الشرقاوى وعبد الصبور يعبران عن صورة لواقع اجتماعى أسود مشترك إنه عصرهما الذى كم الخوف من السلطة فيه أفواه العقلاء كما جاء على لسان الواعظ (ص٩٠)

بم باح ، لكى تأخذه الشرطة ؟

لا أدرى ، وعلى كل ، فالايام غريبة

والعاقل من يتحرز فى كلماته

لايعرض بالسوء

لنظام أو شخص أو وضع أو قانون أو قاض أو وال

أو محتسب أو حاكم

وتنتهى الكلمة فى الفصل الأول ليبدأ الفصل الثانى فصل « الموت » ، ولقد أطلق عبد الصبور على الفصل الأول اسم « الكلمة » ، وأطلق على الفصل الثانى اسم « الموت » ، لدلالة رمزية فى المسرحية ذلك أن حياة الشهيد من شهداء الفكر تقع فى فصلين لا ثالث لهما فهى كلمة يقولها ذلك الشهيد وبعدها مباشرة لابد السلطة أن تنزل به « الموت » [1].

(١) انظر مجلة « الكتاب العربى » عدد ٢٩ أكتوبر سنة ١٩٦٦ ص ٤٥ — الدار المصرية للتأليف والترجمة والنشر .

ونحن فى المنظر الأول من الفصل الثانى نصحب الحلاج إلى سجنه . وفى السجن يدور حوار هام بينه وبين سجين ثائر خطير يعرى سوءات العصر اجتماعيا وسياسيا ألا وهو السجين الثانى أنه مثقف مقهور أيضا عرف الكلمات ذات يوم وأحبها لكن قسوة الحياة كشفت له أن الكلمات لا تصنع شيئا ، وأن حديث الحلاج اليه عن العدل (ص ١٢٥ إلى ص ١٢٨)

أقوال طيبة ، لكن لا تصنع شيئا
أقوال تحفز نفسى ، توقظ تذكارات شبابى
لأرانى فى مطلع أيامى الأولى
هل تدرى يا شيخى الطيب
إنى يوما كنت أحب الكلمات
لما كنت صغيرا وبريئا
كانت لى أم طيبة ترعانى
وترى نور الكون بعينى
وترانى أحلى أترابى أذكى إخوانى
فلقد كنت أحب الحكمة
أقضى صبحى فى دور العلم
أو بين دكاكين الوراقين
وأعود لأنجأها بالألفاظ البراقة كالفخار المدهون
الجوهر والذات
الماهية والأسطقسات
والفاثيغورياث

يونانى لا يفهم
أمى كانت تلتذ بأقوالى وتجرعها أذناها شهدا

... ...

كانت أمى خادمة تجمع كسرات الخبز وفضل الثياب
من بعض بيوت التجار .
وأنا طفل لا همة لى
إلا فى هذا اللغو المأفون
مرضت أمى ، قعدت ، عجزت ، ماتت
هل ماتت جوعا ، لا ، هذا تبسيط ساذج
يلتذ به الشعراء الحمقى والوعاظ الأوغاد
حتى يخففوا بمبالغة معقولة
وجه الصدق القاسى
أمى ماتت جوعا أمى ماشت جوعانه
ولذا مرضت صبحا ، عجزت ظهرا ، ماتت قبل الليل

هذا « المونولوج الدرامى » بالغ الدلالة فى كشف الصراع فى نفس الحلاج رغم أنه قيل على لسان شخص ثان مثقف أيضا مقهور هو الآخر إلا أنه بكلماته السابقة يعد مطورا للصراع فى نفس الحلاج عن طريق إختلاف أسلوب مواجهة السلطة . فالحلاج يريد مواجهة السلطة الغاصبة الباطشة بأن ينزل إلى النـــاس بكلماته ولكن هـــذا السجين الثانى لا يعجبه هذا النزال السلبى فى الحلاج بالكلمات : ص ١٢٩

السجين الثانى : قل لى هل تصلحهم كلماتك ؟

الحلاج : هل يصلحهم غضبك ؟
السجين الثانى : غضبى لا يبغى أن يصلح بل أن يستأصل

هنا فى هذا الحوار صراع بين الكلمة والسيف بين الحق والقدرة بين الحكمة والفعل .

إن الحب هو حوار ذهنى يبين مدى الاختلاف بين وجهتى نظر اثنين من نفس الطراز إلا أن أحدهما سلبى وهو الحلاج (المحب) والآخر إيجابى دموى وهو السجين الثانى .

إن عبد الصبور هو الحلاج (المحب) وهو فى نفس الوقت السجين الثانى الدموى إلا أنه أخرج هذين المثلين الحلاج والسجين الثانى ليشاهد تصارعهما الفكرى أمامه ويناقش أسلوب كل منهما فى مواجهة عسف العصر الأسود وينحاز عبد الصبور مرغما - تحت وطأة سلطة عصره الباطشة - إلى جانب سلبية الحلاج فى تحقيق العدالة بالكلمات وهذا هو ما جعله يصور الحلاج باكيا حائرا صاغرا .

وبكاء الحلاج هنا - كما يخيل إلى - هو بكاء المغتاظ الذى يبغى تحقيق أمر ما ولكنه يقهر بفعل السلطة الجائرة على أن ينحاز إلى طريق الاستكانة فيصاب بغصة فى حلقه ويأخذ فى ترديد هذه الكلمات :

هل أرفع صوتى
أم أرفع سيفى
ماذا أختار ؟
ماذا أختار ؟

لعل فى هذا الحوار السابق نوعا من الإحباط الذى يؤدى إلى القول بأن الحلاج قد أصيب فى السجن بحالة إرتداد غير مبررة دراميا حين يحدثه زميله السجين الثانى عن ضرورة استئصال الأشرار فيقول له الحلاج : -

... بم تعرفهم ؟

ويرد السجين الثانى

... بتصرفهم -

ورد السجين الثانى هذا يشبه رد الحلاج على « الشبلى » حين سأله :

... ما الشر ؟

فقال : -

... جوع الجوعى ... فقر الفقراء

بل إن ما يؤكد حالة الارتداد هذه قول الحلاج : -

... يا ولدى

الشر دفين مطمور تحت الترب
لا يعرفه إلا من يبصر ما فى القلب
نحن هنا بضعة مخلوقات فى ركن من أركان الدنيا
أنعد أنا هذا حارسنا ذو السوط المتدلى من
خاصرته

من فينا الشرير ومن فينا الخير ؟
من فينا يستأصله سيفك أو يعفيه ويستبقيه ؟

.... وهب السيف بغير يمينك

... بيمينى أو بيمين الحارس

فمتى نرفعه أو نضعه ؟

ولكننا نرى ـ فى حالة الارتداد الظاهرية السابقة ـ معنى من معانى الحيرة الذى يبدو لأول وهلة وكأنه انكسار فى شخصية الحلاج الدرامية وهذه الحيرة سببها الحقيقى الخفى هو خوف الحلاج من مجابهة السلطة بالسيف كما يبين فى رده على السجين الثانى حين يسأله هذا الأخير : ـ

... لماذا لا تجعل من كلماتك نور طريقه ؟ (أى هادية لطريق السيف)

فيرد الحلاج : (ص ١٢٣ ، ص ١٢٤)

كلماتى غنت السيف ، فوقع ضرباته

أصداء مقاطعها أو رجع فواصلها وقوافيها

ما بين الحرف الساكن والحرف الساكن

تهوى رأس كانت تتحرك

يتمزق قلب فى روعة تشبيه

وذراع تقطع فى موسيقى سجعة

ما أشقانى ، عندئذ ، ما أشقانى

كلماتى قد قتلت

انظر إلى قول الحلاج هنا « تهوى رأس كانت تتحرك ، ـ يتمزق قلب فى روعة تشبيه » وذراع تقطع فى موسيقى سجعة .

إن القتل والتنكيل هما ما يخيف الحلاج (فأدركت أنى أجهد خوفى وكان إلمى خوفى ص ١٧٥) من اتباع طريق الثورة الايجابية القــوية ضد السلطة الباطشة التى تترصد كل قائل كلمة حق تجعل الناس يتحرزون من أى نقد يوجه السلطة كما يقول الواعظ « العاقل من يتحرز فى كلماته ، لا يعــرض بالسوء لنظام ... أو وضع أو قانون ... أو حاكم » سلطة تجعلنا كما يقــول الشبلى « نغص بمشربنا ، ونشاك بمطمعنــا نتنفس أبشع رائحة متصاعـــدة من رجع حلوق الموتى .

الموتى الأحياء المقترابين القتلة (ص ٤٠)

ثم انظر معى إلى ما يريد عبد الصبور أن يقوله ولكنه يتحرز فيضعه على لسان الشبلى وصفا فاضحا لتلك السلطة

الشبلى : الكذابين الخوانين ، لصوص الأطفال ، ومنتهكى

الحرمات وتجار الدم

وزناة الليل وقوادى القرباء

جباة بيوت المال

ومرابى الأسواق وبياعى الخمر (٤٠)

أظن أننا يمكن أن نوافق عبد الصبور ومعه حلاجه (أو عقله الباطن) بله توفيق الحكيم فى « عودة الوعى »[1] فى أن سلطة كان هذا شأنها ، من ذلك

---

(١) ... إن اجراءات عنيفة قد اتخــذت لمنع تكوين رأى عام حر يناقش ويعارض ، وإنها الرقابة المشددة على كل ما ينشر ويذاع ثم الاعتقالات لمن

الأهوج الذى يمكنه مجابهتها ؟ إنها لابد أن تكبت الجانب الثورى الحق فى أمثال الحلاج من مثقفينا الثوريين (أمثال السجين الثانى) وتجعل الحلاج يقول:

الحلاج : « من عجزى يقطر دمعى » (ص ١٣٥)

وهل نسينا ما سبق أن نبهنا اليه فى حاشيته ص رقم (٤٠٥) حين قلنا لا تنس جملة الحلاج « الانسان المقهور الموجع » كى نستكشف الهدف السياسى الباطنى الذى من أجله كسر عبد الصبور شخصية الحلاج (أو كسر نفسه) وأظهرها — وكأنها عاجزة أمام السلطة — وجعلها تقول (ص ١٣٦)

هل أرفع صوتى
أم أرفع سيفى (*)
مــاذا أخشى
مــاذا أختار

وفى لحظة عجز الحلاج عن الاختيار يدخل الحارس يطلبه للمثول أمام المحكمة، ويبتهج الحلاج فقد اختار له الله (ص ١٤١)

يشتبه فى رأيه المخالف مع ألوان من التعذيب بلغت فظاعتها مبلغ الأساطير ... وما من كلمة حرة واحدة لا يريدها الحاكم يمكن أن تخرج من الصدور ، والا دخل صاحبها السجون (أنظر عودة الوعى / توفيق الحكيم / ص ٧٤ ، ٧٥)

(*) عبد الصبور ليس أول ما تناول هذه القضيــة الإجتماعية (القانون والسيف) بأسلوب حوارى ذهنى بل سبقه توفيق الحكيم فى « السلطان الحائر » سنة ١٩٥٩ ولنا عودة فى المسرح الفكرى الرمزى — وأنظر مجلة الطليعة العدد الخامس / السنة السابعة / مايو سنة ١٩٧١ ص ٦٢ ، ٦٣ .

ويأتى المنظر الثانى والأخير فى المسرحية وهو منظر المحكمة . وكما اعتمد صلاح عبد الصبور على التاريخ فى اختيار شخصياته الرئيسية ، التقط من صفحات التاريخ قاضيين من قضاة المحكمة : رئيسها أبو عمر الحمادى ، ثم القاضى الشافعى ابن سريج . ويذكر لنا التاريخ أن الأول منهما كان معروفا بمالآته للحكام، والسير فى ركابهم »(١) أما الثانى فقاض منصف يرفض أن تكون مواجد الصوفى سببا فى الحكم بتكفيره ، وهو الذى قال عن الحلاج إنه « رجل حافظ للقرآن ، عالم به ، ماهر فى الفقه ، عالم بالأحاديث والاخبار والسنن ، صائم الدهر قائم الليل ، يعظ ويبكى ويتكلم بكلام لا أفهمه فلا أحكم بكفره (٢) .

ومرة أخرى يعرض صلاح عبد الصبور من خلال المحاكمة صورة العصر حيث نرى مهزلة قضاة تتحول لغة الشرع بين أيديهم إلى ألاعيب والغاز باطنها الفحش ، بل إن منزلة القاضى لتعظم عند صاحب الأمر إذا استطاع هذا القاضى أن يحسن النفاق لاويا أعنة النصوص لمرضاة مولاه (٣) .

---

(١) أنظر « المنحنى الشخصى فى حياة الحلاج » ما سينيون ٨٠

(٢) أخبار الحلاج/نشر وتحقيق ل ماسينيون و ب كراوس ص١٠٦، ١٠٧

(٣) يقول ابن سليمان القاضى الامة تأكيدا لقول عن تقرب القضاة إلى ولى الأمر باحاديثهم الخسيسة التافهة :

ما أمتع أسمارك يا مولانا
ليس غريبا أن يؤثرك الخلفاء أنيسا
ويقربك الوزراء جليسا
ويكون لك الرأى المسموع
(المسرحية ص ١٥٤)

أما عن تلك الالفاظ التى باطنها الفحش فتجدها فى مثل قول أبى عمر الحادى (ص ١٤٨)

أبو عمر : ما أجدى ما يطعن من طعن عن الطعن

وتفسيره هذه « الطعان » لابن سليمان القاضى الاءمة بقوله (ص ١٥٢)

أبو عمر : الطعن الاولى معناها طعن الأضراس

تتك تتك تتك

أما طعن الثانية فمعناهـــا أوغل فى العمـــر

اه اه اه

أما الطعن الثالثة فمعناها طعن الافخاذ

شككشك شككشك شككشك

ومن لى أعنة النصوص الذى يرضى ولاة الامر فيظهر فى تأويـــل ابى عمر لاقوال الحلاج فى المحكمة (ص ١٨٨ ، ١٨٩)

أبو عمر : هذا أمر لا يسكت عنه

هذا الشيخ يقول :

الانسان شقى فى مملكة الله

معنى هذا أن الامة تشقى فى ظل خلافة مولانا

ويقول :

إن الفقر يعربد فى الطرقات

معنى هذا أن الامة لا تجد الاقوات

ويقول :

لكن الكلمة لا تفتح قلبا مقفولا برتاج ذهبى

يعنى الأمراء وأهل الجاه

وتؤدى هذه الألفاظ المشتبهة

بالفقراء إلى نبذ الطاعة

ولزوم الفتنة

ولهذا أحكم مرتاحا بادانته وعقابه

ما ظننا بمثل هذه المحكمة أن تفعل بالحـــلاج ؟ إن كل شىء كان مدبرا بدقة لإدانة الحلاج والحكم بقتله حتى شهود الزور يجتمعون بالباب (يقول لنا ماسينيون إنهم بلغوا أربعة وثمانين شاهدا) وتستمر المحكمة فى اللعب بالقانون وفق أهواء السلطة حتى يأتيها خطاب من وزير القصر يحكم الخدعة فيعلن أن الخليفة قد عفا عن الحلاج من أجل التهمة التى تمس الدولة ، ولكن ماذا عن التهمه التى تمس حقوق الله ؟ (ص ١٩٢)

أبو عمر : قالوا لى قد يعفو عمن يجرم فى حقه

لكن لا يعفو عمن يجرم فى حق الله

ويكشف ابن سريج هذه الخدعة ويهب فى وجه القضاة صنائع الســـلطة (ص ١٩٢)

ابن سريج : بل هذا مكر خادع

فقد أحكمتم حبل الموت

لكن خفتم أن تحيا ذكراه

فأردتم أن تمحوها

بل خفتم سخط العامة من أسمع أصواتهم

من هذا المجلس

فأردتم أن تعطوه لهم مسفوك الدم

مسفوك السمعة والاسم(١)

ويعطى ابن سريج ظهره لهؤلاء الأذناب اللاعبين بكلمات الشرع فى غير ما حق تاركا مثل هذا المجلس المخصوص وبالظلم رافضا أن يكون من حق الانسان أن يبحث كيفية ايمان الانسان .

وتستمر محاكمة الحلاج الملفقة بفعل هؤلاء الذين حولهم العصر الأسود إلى سوط عذاب فى يد السلطة ينفذون مآربها الجائرة .

إلا أن عبد الصبور يجتهد — كرائده عبد الرحمن الشرقاوى — فى دفع الحلاج مع ارتفاع حرارة الشاعرية إلى أن يمزج رؤيته الصوفية بدوره الاجتماعى السياسى فى تعرية ذلك الحكم الذى يقوده سلطان فاسد (ص ١٧٩)

الحلاج : لا يفسد أمر العامة إلا السلطان الفاسد

يستعبدهم ويجوعهم

برأ الله الدنيا أحكاما ونظاما

فلماذا اضطربت ، واختل الأحكام ؟

---

(١) أنظر « حرب ٦٧ / ٧٣ » دراسة مقارنة دكتور أحمد شلبى ص ٤٣ فيما يختص بما يشابه هذا الموقف

خلق الانسان على صورته فى أحسن تقويم

فلماذ رد إلى درك الأنعام ؟

أليس كلام الحلاج هنا صورة مكبوته مهذبة لنفس كلام القاضى بهير فى الفتى مهران . « سلطان اليوم ... قاصم ظهرى .. قاتل أولادى ... !؟

ولكن الحلاج يعلم أنه يجاهد عصراً فيه « الشرطة والوالى والسلطان يسوسون أمور الامة (ص ١٦١) وفيه « خوف المنون ، وخوف الحياة ، وخوف القدر (ص ١٧٤) وفيه « الفقر يعربد فى الطرقات » (ص ١٨٤) .

وفيه لا يمكن فتح قلب الظالم ذى الرتاج الذهبى بكلمات إنسانية فماذا يفعل ؟ ماذا يصنع ؟

يجيبنا صمير عبد الصبور (الحلاج) . ص ١٨٥ ، ١٨٦

... لا أملك إلا أن أتحدث

ولتنقل كلماتى الريح السواحه

ولأثبتها فى الأوراق شهادة إنسان من أهل الرؤية

فلعل فؤادا ظمآ نا من أفئدة وجوه الأمة

يستعذب هذه الكلمات (*)

(*) وخلود الفكرة أو جوهر الحقيقة رغم زوال جسم صاحبها هو ما أراده لويس عوض بمسرحيته « الراهب » ذلك أن أبا نوفر يمثل فى هذه المسرحية جسد مصر بينما « ماريتا » الراقصة تصور روح مصر وتمضى أحداث المسرحية =

فيخوض بها فى الطرقات

يرعاها إن ولى الأمر

ويوفق بين القدرة والفكرة

ويزاوج بين الحكمة والفعل

تلك وصية حلاج عبد الصبور يلقيها من فوق صليب الموت مضحيا بحياته كى تبقى كلمات الكلمة التى كانت فى البدء والتى رأى لها عبد الصبور أن تكون فى الختام لنتركنا — كماحتين — حيارى : متسائلين أين المأساة الحلاجية التى حاول عبد الصبور رسمها ؟ هل هى حقيقة كما ذكرها عبد الصبور فى التذييل المنشور بنهاية مسرحيته من أنها الحيرة بين كشف الحقيقة والمشى بها بين الناس فيغضب صاحب الحقيقة وبين كتمانها فى نفسه شأن الصوفية ؟ أم هى شىء آخر لم يفصح عنه عبد الصبور فى هذا التذييل وترك لنا أن ننقب عنه بين ثنايا مسرحيته ؟

= لتوحى لنا بأنه إذا أريد الابقاء على روح مصر (مارتا) فعلينا أن نسلم جسدها (ابا توفر) إلى جلاديه السياسيين (أنظر تجارب فى الأدب والنقد د . شكرى محمد عياد ص ٨٩ إلى ٩١ / دار الكاتب العربى للطباعة والنشر سنة ١٩٦٧)

هذا ومسرحية الراهب سياسية المضمون بالدرجة الأولى وإذا أردت شاهدا على أنها تعكس أوضاعنا السياسية فى الوقت الذى صدرت فيه (سنة ١٩٦١)

يقول « أبا ترفر » بطل المسرحية لاريوس : قلت اهدأ يا فتى — لحكمة خلق الله الشر لحكمة ترك أبليس يعبث فى الوجود ... أتعرف بماذا أجاب ؟ قال : إذن هو يلعب بنا ... إذن نحن دمى تتحرك على مسرحه وهو يحرك الخيوط (مسرحية الراهب / د . لويس عوض ص ٥٥ دار ايزيس للنشر) فمن هو ذلك الذى كان يحركنا فى ذلك الوقت فى مصر كالدمى ؟ سنة ١٩٦١ ؟

إنه لا شيء أقدر على كشف دخيلة العمل المسرحي إلا بالرجوع إلى نوعية الصراع في المسرحية والوقوف على وظيفته في توليد الحركة الدرامية على المسرح سواء أكانت حركة خارجية بين الشخصيات أم حركة داخلية تجرى داخل النفوس .

والواقع أننا نرى في هذه المسرحية (صراعا بين الحلاج والشبلي من ناحية حول الكلمة والفعل ، ثم صراعا آخر بين الحلاج والسجين الثاني حول الكلمة والفعل أيضا وأخيرا هناك صراع بين الحلاج والمحكمة حول الكلمة والفعل) [1].

فالكلمة عند الحلاج أو الحقيقة ليست شيئا مكتوما عن عامة الناس بل يجب اطلاع الشعب عليه حتى تكون الكلمة حقيقة إيجابية بينما الشبلي يعلم هذه الحقيقة ومدى بشاعتها ويريد أن يأكل العيش بالجبن فيمتنع عن كشفها لأنه لو كشفها، لكان الآن مصلوبا إلى جانب الحلاج .

والكلمة عند الحلاج ـ بعد سيطرة الإحباط على نفسه لحظة في مجابهته السجين الثاني في السجن ـ هي إحياء العميان الموتى بالكلمات بينما السجين يرى أن الاستئصال للشر هو الوسيلة الإيجابية .

والكلمة عند الحلاج ـ بعد سيطرة الخوف على نفسه لحظة محاكمته ومجابهة الموت ـ هي أن يوفق الحاكم بين القدرة والحكمة ويزاوج بين الحكمة والفعل وذلك بعد استخدام القهر لإذلال الروح بينما المحكمة تنقسم على نفسها في قبول هذه الحقيقة

---

(١) الوجه والقناع في مسرحنا العربي المعاصر ـ محمود أمين العالم ص ٢٦٤ .

فينصرف ابن سريج لالتواء القضاء ويحكم ابن عمرو بأن حديث الحلاج هذا عن الفقر هو قناع يخفى كفره .

ولعل القارىء قد تململ وتبلبل فكره بين هذا التضارب فى أشكال الصراع التى بسطناها ولكنى أطمئنه إلى أن نظرة مستقصية متعقلة كفيلة بتحديد نوعية هذا الصراع الذى نحن بشأنه أنه الذى سبق الإشارة إليه فى الباب الاول من هذا البحث الصراع الإنسانى بين الكلمة والفعل بين الحرية والإلتزام وهنـــا تكمن مأساة الحلاج .

والذى يدفعنا إلى تسمية هذا الصراع (بالصراع الإنسانى) هـو أن السبب يقف بالحلاج عن الاختيار إنه ضعفه الذى من أجله استحق أن يوقع به العقاب إنه يحب الناس ولا يستطيع ـ خوفا من السلطة ـ أن يرفع السيف لانه يخشى أن تراق الدماء فقنع بالكلمات[1] التى كان يرجو لها أن تكون فعالة فخلق عبـــد الصبور السجين الثانى ليوضح كيف يمكن الكلمة أن تكون فعالة لكنه كسر شخصية الحلاج تحت دافع الخوف وجعلها تساق إلى حتفها بسبب كلماتها حتى يرضى السلطة بإيراد كل صاحب قولة حق ضد السلطة حتفه إن حدثته نفسه بنشر موبقاتها .

ولم يكن عبد الصبور بدعا فى كسر شخصية الحلاج بما يجعلها تبدو سلبية بل أن تشيكوف الذى أخذ عنه الشرقاوى شيئا من ذلك فى الفتى مهران ـ كان يصور

(١) انظر « حياتى فى الشعر » ـ صلاح عبد الصبور ص ١٢٠ حيث : «... كانت مسرحيتى مأساة الحلاج معبرة عن الإيمان العظيم الذى بقى لى نقيا لا تشوبه شائبة ، وهو الإيمان بالكلمة » .

مدى ما بلغته حياة الناس من الشقاء في المجتمع من خلال سلبية شخصياته ذاتها إذ أن (هذه السلبية ذات هدف بعيد إنها القطب الكهربي السالب الذي يكون مع الجمهور المشاهد الشرارة الكهربائية وبهذا يثير فيهم الرغبة في التغيير) [١] .

وأوضح دليل شعرى غنائي في نظرنا سلبي الظاهر إيجابي الملامسة للجمهور - كما تحدثنا عن تشيكوف - هو ذلك « المونولوج » على لسان الحلاج (ضمير المثقف المقهور) مصورا رحلته الصوفية مضمنا إياه نقده الاجتماعي السياسي بإسقاط همرم عبد الصبور الفكرية وما يثقل وجـــدانه [٢] حين يقول : -

(من ص ١٧١ إلى ص ١٧٦)

الحلاج: أنا واحد من غمار الموالي ، فقير الأرومة والمنبت

فلا حسبي ينتمي للسماء ، ولا رفعتني لها ثروتي

ولدت كآلاف من يولدون بآلاف أيام هذا الوجود

---

(١) انظر : « حياتي في الشعر » - صلاح عبد الصبور ط . دار العـودة - بيروت - الطبعة الأولى سنة ١٩٦٩ ص ١١٩ ، ١٢٠ حيث يقـول : « ... أما القضية التي تطرحها (يعني مأساة الحلاج) فقد كانت قضية خلاص الشخصي ، فقد كنت أعاني حـــيرة مدمرة إزاء كثير من ظواهر عصرنا وكانت الأسئلة تزدحم في خاطـــري إزدحاما مضطربا ، وكنت أسأل نفسي السؤال الذي سأله الحلاج لنفسه : ماذا أفعل ؟ ... ... كان عذاب الحلاج طرحا لعذاب المفكرين في معظم المجتمعات الحديثة ، وحيرتهم بين السيف والكلمة ، بعد أن رفضوا أن يكون خلاصهم الشخصي باطراح مشكلات الكون والإنسان عن كواهلهم هو غايتهم ، وبعد أن يؤثروا حمل عبء الإنسانية على كواهلهم » .

(٢) انظر مجلة (المسرح) عـدد خاص عن المسرح رقم العدد ٢١ السنة الرابعة ابريل سنة ١٩٦١ ص ٢٥

لأن فقيرا ـ بذات مساء سعى نحو حضن فقيره
وأطفأ فيه مرارة أيامه القاسيه
نموت كآلاف من يكبرون ، حين يقاوون خبز الشموس
ويسقون ماء المطر
وتلقاهم صبية يافعين حيارى على الطرقات الحزينة
فتعجب كيف نموا واستطالوا ، وشبت خطاهم
وهذى الحياة ضنينة
تسكعت فى طرقات الحياة ، دخلت سراديبها للوحشات
حجبت بكفى لهيب الظهيرة فى الفلوات
واشعلت عينى ، دليلى ، أنيسى فى الظلمات
وذوبت عقلى ، وزيت المصابيح ، شمس النهار على
صفحات الكتب
لهثت وراء العلوم سنين ، ككلب يشم روائح صيد
فيتبعها ، ثم يحتال حتى ينال سبيلا إليها ، فيركض
فينقض
فلم يسعد العلم قلبى ، بل زادنى حيرة راجفة
بكيت لها وارتجفت
وأحسست أنى وحيد ضئيل كقطرة طل
كحبة رمل
ومنكسر النفس ، خائف مرتعد
فعلمى ما قادنى قط للمعرفة
وهبنى عرفت تضاريس هذا الوجود

فدائنه وقراه
ووديانه وذراه
وتاريخ أملاكه الأقدمين
وآثار أملاكه المحدثين
فكيف بعرفان سر الوجود ، ومقصده ، مبتدا أمره ، منتهـــاه
لكي يرفع الخوف عني ، خوف المنون ، وخوف الحياة وخوف القدر
لكي أطمئن
سألت الشيوخ ، فقيل
تقرب إلى الله ، صل ليرفع عنك الضلال صل لتسعد
وكنت نسيت الصلاة ، فصليت لله رب المنون، ورب الحياة ورب القدر
وكان هواء المخافة يصفر في أعظمي ويئز كريح الفلا
وأنا ساجد راكع أتعبد
فأدركت أني أعبد خوفي ، لا الله
كنت به مشركا لا موحد
وكان إلهي خوفي
وصليت أطمع في جنته
ليختال في مقلتي خيال القصور ذوات القبـاب
واسمع وسوسة الحلي ، همس حرير الثيـاب
وأحسست أني أبيع صلاتي إلى الله
فلو أتقنت صنعة الصلوات لزاد الثمن

وكنت به مشركا ، لا موحد
وكان إلهى الطمع
وحير قلبى سؤال :
ترى قدر الشوك للكائنات
وإلا كيف أصلى له وحده
وأخلى فؤادى مما عداه
لكى أنزع الخوف من خاطرى
لكى أطمئن

هذه المعاناة وتلك الأفكار التى قالها الحلاج فى ذلك المونولوج هى مما يشغل « صلاح عبد الصبور » فى أدبه ، ومما يعبر عنه فى شعره الغنائى[1] الذى نشره فى دواوينه فحيرة الفنان بين الفكر والفعل ومغامرات المتصوفة فى عالم الروح، وموقف الفنان من السلطة ، وعذابه بين الواقع والمثال ، كل هذه أفكار نجد ترديدا لها فى شعر صلاح عبد الصبور الغنائى كما نجد مثلا لذلك فى قصيدته « مذكرات الصوفى بشر الحافى » التى يقول فيها :

« تظل حقيقة فى القلب ترجمه وتضنيه
ولو جفت بحار القول لم يبحر بها خاطر

(١) انظر : « حياتى فى الشعر » صلاح عبد الصبور ص ١١٩ حيث يقول : « ... ألفت المسرحية (مأساة الحلاج » قضية دور الفنان فى المجتمع ، وكانت إجابة الحلاج هى أن يتكلم ويحدث فليس الحلاج عندى صوفيا فحسب ، ولكنه شاعر أيضا ، والتجربة الصوفيه والتجربة الفنية تنبعان من منبع واحد وتلتقيان عند نفس الغاية ، وهى العودة بالكون إلى صفائه وانسجامه بعد أن يخوض غمار التجربة » .

ولم ينشر شراع الظن فوق مياهها ملاح
وذلك أن ما نلقاه لانبغيه
وما نبغيه لانلقاه

وعبد الصبور يتحدث عن القوى والفعل معلنا أن الفنان يكفيه أن يقول لأن الريح إن نقلت فقد فعلت ، وذلك فى قصيدته الطريفة : « أقول لكم » :

... أقول لكم :
بأن الفعل والقول جناحان عليان
وأن القلب إن غمغم
وأن الحلق إن همهم
وأن الريح إن نقلت
فقد فعلت ، فقد فعلت [1].

بل إنه يجد أبياتا من قصيدة هذه « أقول لكم » صالحة لأن يبدأ بها نشيد الحلاج حيث نزل إلى الناس :

إلى إلى ياغرباء ، يافقراء يامرضى
كسيرى القلب والأعضاء قد أنزلت مائدتى
إلى إلى [2].

---

(١) ديوان « أقول لكم » صلاح عبد الصبور ـ الطبعة الرابعة ص ٧٢ ـ دار العودة ـ بيروت سنة ١٩٧٢

(٢) نفس الديوان السابق ص ٧٣ .

إن مايؤرقه - كشفف مشهور يرى البون شاسعا بين القول والفعل لدى السلطة - يجعله يخشى على الناس ضياع ما وهبهم الله من انسانيـــة على أيدى شراذم سلطوية لا انسانية فأخذ يدعو الناس فى أشعاره السالفة والتى تعـــد مأساة الحلاج إمتدادا لها - أن يقبلوا ويحيطوا به « إلى إلى ياغرباء ، يافقـــراء يامرضى ... » حتى يبصرهم بواقعهم الاجتماعى السياسى المظلم لأن القضية قضيتهم ولأن المهزلة الانسانية الدامية هم روادها أن تفرهوا بكلمة الحق فستكون نهاية حلاجية

ولا يظنن أحد أن المسرح منذ اليونان كان بعيدا عن مناقشة قضايا المجتمع ذلك أنه بوسعك أن تستمتع بما شئت من ثمار الفن وحدك (أما خبرة المسرح فى جوهرها خبرة جماعية ، هكذا هى منذ حل المواطنين فى أثينا سلال طعامهم وشرابهم - قبل ما يقرب من ستة وعشرين قرنا - وأحاطوا بالاوركسترا القديمة يحتفلون بأوجه النماء والخصوبة والبهجة فى حياتهم ، ويعرفون شيئا جديا يقوله لهم « هؤلاء الذين يعرفون كل شيء » عن القدر أو الآلهـــة أو أنفسهم أو الناس) [١] .

فاذا أمكننا أن نسلم بتلك الحقيقة عن وظيفة المسرح اجتماعيـــا منذ أنشأ اليونان ،سرحياتهم فان هذا يشجعنا على المصارحة بأن عبد الصبور قد حاول اللجوء إلى ما يقارب دور الجوقة فى التراجيديا اليونانية حين صور الحـــلاج مصلوبا وقد توافد على مكان صلبه جماعات من العامة والمتصوفة والفقراء الذين يعلقون على المشهد شأن الجوقة فى التراجيديا اليونانية .

وهو نفسه (أى عبد الصبور) يعترف فى كتابه حياتى فى الشعر بأنه رغم

(١) أنظر مجلة « الطليعة » / العدد الخامس السنة السابعة مايو سنة ١٩٧١ ص ١٤ .

ازدحام الحياة المسرحية بأنواع التجديدات مثل تجديدات العبث وتجديدات بريخت ... إلا أنه آثر (أكثر الأشكال تقليدية . وذلك هو شكل التراجيديا اليونانية) .

بطل وسقطته هذه هي مسرحيتي ، والسقطة سقطة تراجيدية كما فهمتها من أرسطو ، نتيجة لخطأ لم يرتكبه البطل ، ولكنه في تركيبه . وباعث الخطأ هو الغرور وعدم التوسط .

وسقطة الحلاج هي مشهد البوح بعلاقته الحميمة بالله وباعثه هو الزهو بما نال ، وهو حين ارتكب هذه السقطة أباح للناس دمه ، بل وأباح لله دمه إذ أفشى سر الصحبة فسقطت مروءته أمام الله .

رعاك الله ياولدى ، لماذا تستثير شجاى
وتجعلنى أبوح بسر ما أعطى
ألا تعلم أن العشق سر بين محبوبين
هو النجوى التى إن أعلنت سقطت مروءتنا
لأنا حينما جاد لنا المحبوب بالوصل تنعمنا
دخلنا الستر ، أطعمنا أشربنا
وراقصنا وأرقصنا ، وغنينا وغنينا
وكوشفنا وكاشفنا وعوهدنا وعاهدنا
فلما أقبل الصباح تفرقنا
تعاهدنا بأن أكتم حتى أنطوى فى القبر [1]

---

(١) حياتى فى الشعر / صلاح عبد الصبور ص ١١٨ ، ١١٩ .

هذا ما يقوله عبد الصبور عن القالب المسرحى لمأساة الحلاج حيث صب قضاياه الذهنية الاجتماعية والسياسية .

فإلى أى مدى وفق فى تحقيق الشكل التراجيدى لمسرحيته ؟ وأظن أن ذلك يخفف مايساورنا منذ بداية حديثى عن هذه المسرحية حينما قلت بأن عبدالصبور يعود إلى نبع التراجيديا الصافى عند اليونان فى ماساة الحلاج .

« فالهمارشيا » أو السقطة التراجيديا للبطل لم نحس نحن بمراحل تدرجها عند الحلاج لأن عبد الصبور - على سبيل المثال - جعل الشبلى فى اول المسرحية يجهض مراحل انزلاق البطل وتحوله إلى الهاوية التراجيـــدية كما أنبأنا بذلك أرسطو حين قال لنا إن الحلاج لم يمت بخطأ أرتكبه وإنما مات شهيدا لأنه كان الصوت الأوحد فى تلك البرية الموحشة إذ مات شهيدا لأن النـــاس تخلوا عنه .

الشبلى - ياصاحبى وحبيبى
أو لم ننهك عن العالمين
فــا أنتهيت
قد كنت عطرا نائما فى وردته
لم انسكبت
ودرة مكنونة فى بحرها
لم انكشفت

فصلاح عبد الصبور لم يعمق احساسنا بتلك المراحل فى تطور أزمة البطل حتى يمكن أن تصل المسرحية إلى أزمة أو ذروة وتحتاج إلى حل لأنهلم يعرض

علينا عرضا دراميا صاعدا ما فى الطريق الصوفى من طقوس وأصول لجعلنا نحس بأن الافشاء خطيئة كبرى تماثل خطيئة قتل أوديب لأبيه وبنائه بأمه مع ما بين الأمرين من تطور بين مرحلتى الغموض والانكشاف التدريجى لحقيقة الموقف التراجيدى أو كما يسميه أرسطو بين مرحلتى السعادة والشقاء كان على الشاعر المسرحى عبد الصبور أن يقدم لنا طبيعة الطريق الصوفى - لا كلاما شعريا وإنما مواقف درامية - وما يكتنفه من جهاد وآلام وطبيعة النظام الصوفى الذى يقوم على فكرة الراتب أو المقامات كما كان عليه أن يقدم لنا النزعات الاجتماعية والتيارات الفكرية المتضاربة فى عصره والتى وصلت إلى حد الثورات والمؤامرات فبذلك كان يمكن للتراجيديا فى شخصية الحلاج أن تتضح وتبين ولم نكن نحس بأن الحلاج الذى أمامنا قد فرض عليه أن يكون حلاجا عصريا شأنه كشأن أى ثائر اجتماعى وهو هدف صلاح الحقيقى - كما سبق لى أن قلت - من وراء عرضه لهذه الشخصية المثقفة المقهورة (شخصية الحلاج) .

بل إن مشهد المحاكمة الأخير ليؤكد صحة ما أقوله من فرض مفاهيم ثورية معاصرة على شخصية الحلاج تخرج هذه المسرحية من عداد التراجيديا اليونانية إلى نوع آخر أشبه بالمسرح التسجيلى أو البرختى أو مسرح المواجهة لأن الحلاج إذا كان قد أخطأ - كصوفى - بافشاء السر فان غريمه هو الله أو جماعة الصوفية وليس قضاة الشرع أو أدوات السلطة (ولو قدم لنا الشاعر عبد الصبور جماعة القضاة - وكلهم سنيون - باعتبارهم غرماء لهذا البطل المتصوف ذى النزعة الشيعية والأفكار المعتزلية لكان هناك وجه لقيام صراع بينهم وبينه) (١) .

(١) مجلة المجلة - عدد ١١٢ السنة الحادية عشرة فبراير سنة ١٩٦٧ ص ١١٥ .

وما كان الأمر ليبدو - كما هو حادث الآن - وكأن هذه المحاكمة إن هي إلا انتقام السلطة من مثقف مقهور عصري يغري الفقراء بالثورة وهو ما جعل عبد الصبور لا يحسن جدل الأحداث الدرامية التراجيدية قدر إجادته إستيحاء بعض مواقف ومفاهيم شاعره الأمثل ت س إليوت في مسرحية Murder In The Cathedral كما أثبت في بداية حديثي عن هذه المسرحية .

ولعلك تسألني ما دليلك على ما تدعيه من هذا التأثر ؟

فمن حيث بعض المواقف

لو رجعنا إلى نص مسرحية « إليوت » « جريمة قتل في الكاتدرائية » (١) ص ١١ - لرأينا المسرحية تفتتح « بكورس » من الفقراء يقولون (٢) : -

لنا نحن الفقراء من نساء كانتربري يا لها من مصيبة

... ...

لنا - وليس هناك من أمان في الكاتدرائية - بعض استشعار لحدث

---

(١) Murder In The Cathedral T.S. Eliot Fourth. Edition, 1938, London.

(٢) For us, the poor, thepour women of Canterburry ;what tribulation?.

For us, and there is no safety in the cathedral, Some Presage of an act

Which our eyes are compelled to witness, has forced our feet.

Towards the cathedral, Weare forced to bear witness.

We have suffered various oppression

But mastly we are left to our own devices

حيث اجبرت عيوننا على المشاهدة ولهذا دفعت أقدامنا
ناحية الكاتدرائية ـ وأجبرنا على تحمل المشاهدة

وتقول نفس المجموعة ص ١٢

... لقد تعرضنا لضغوط كثيرة
ولكننا تركنا أكثر لرغبتنا

ألا تجد مشابهة فى شكل الموقف المسرحى وفى مضمون العبارات السابقة عند إليوت فى مسرحية « مأساة الحلاج » لعبد الصبور فى ص ١٥ : ـ

صفونا صفا صفا
قالوا صيحوا زنديق كافر
قالوا : صيحوا فليقتل إنا نحمل دمه فى رقبتنا

ثم فى نهاية المسرحية ص ٢٠٤

... فامضوا ، قولوا العامة
العامة قد حاكمت الحلاج

وفى ص ١٣ من مسرحية « جريمة قتل فى الكاتدرائية » كمثال لبعض المفاهيم يقول إليوت على لسان « الكورس » [1]

Destiny waits in the hand of God, not in the hands (١) statesman.

I see nothing quite conclusive in the art of temporal government. But violence, duplicity and frequent malversation.

... القدر معلق بين يدى الإله وليس بين يدى الحاكم

وما يشابه هذه العبارة السابقة قول أبو عمرو ص ١٥٧ ، ورد الحلاج عليه ص ١٥٦ من مأساة الحلاج : -

أبو عمر : قد ابدع فى كف خليفتنا الصالح - أبقاه الله -
ميزان العدل وسيفه

الحلاج : لا يجتمعان بكف واحدة يا سيد

وفى صفحة ١٤ من مسرحية إليوت نجد القسيس الثالث يتحدث عن الصراع على السلطة بما فيها من فساد ونفاق وأن كلا من القوى والضعيف لديهما نزوة تكاد تبلغ حد القانون وهى الإمساك بالسلطة مع الإحتفاظ بها والأكثر بقاء فى منصب السلطة هو من يتحايل على جشع الآخرين وحقدهم بينما الأضعف هو الذى يلتهم ويقضى عليه (١) .

ولعلنا لو أستقرأنا مسرحية « مأساة الحلاج » - كما سبق لى أن عرضتها خلال تحليلى لها - لتبينا أنها تتحدث عن فساد السلطة وكيف تدبر الأحابيل لكل من يحاول أن يكشف عفنها من أجل استبقاء السلطة فى يدها دون أن يزعزعها مزعزع ، هذا العفن فى أسلوب المحافظة على السلطة هو ما يكاد يحمله « اليوت »

---

(١) The strong man strongly and the weak man by caprice.
They have but one jaw, to seize the power and keeke it, And the steadfast can manipulate the greed and lust of others,

The feeble is devoured by his own

فى أبياته السابقة من مسرحيته وهو نفسه ما تحول بالحوار عند عبد الصبور إلى ما يشبه القضايا الذهنية حين يتحدث عن :

العدل

... العدل حوار لا يتوقف
بين السلطان وسلطانه (ص ١٦)

والقوة

... السيف إذا حاث مقبضه كف عياء أصبح موتا أعمى (ص ١٣٣)

والسلطان الفاسد

... لا يفسد أمر العامة إلا السلطانَ الفاسد
يستعبدهم ويجوعهم (ص ١٧٩)

والقهر

الفقر هو القهر
الفقر هو استخدام الفقر لإذلال الروح (ص ١٨٦)

وغير ذلك من مفاسد اجتماعية وسياسية أخرى وهو ما يقترب بحوار هذه المسرحية إلى أن تكون كإحدى مسرحيات المواجهة التسجيلية أو البرختيسة التى عاينا ها عند « بيتر بروك » بحوار ها ذى القضايا الفكرية المصبوب فى شعر يتمتع بالكثير من الصفات الغنائية التى أمسكت بتلابيب شعرائنا المسرحيين (أباطه ـ

الشرقاوى ـ عبد الصبور) تأثرا بشوقى بل أن أقوى مشهدين فى هذه المسرحية تتجسم فيها الناحية الفكرية فى المضمون الغنائى فى الشكل هو موقف السجين الثانى فى مواجهة الحلاج فى مونولوج السجين الثانى الدرامى (وهو القسم الإيجابى فى المثقف) وموقف الحلاج أمام المحكمة ومونولوجه عن الفقر والعدل والسلطان الظالم (وهو القسم السلبى فى المثقف) بحيث لو ضممنا هذين المونولوجين على بعضها لكونا قصيدة غنائية ذات مضمون فكرى لا نعثر على مثلها إلا عند كاتبنا ذى القضايا الذهنية والشكل الغنائى توفيق الحكيم .

وهذا عين السبب الذى من أجله ارتأينا تأجيل الكلام عن بقية مسرحيات عبد الصبور الشعرية لأنها تكاد تكون مسرحيات رمزية ذات حوار شاعرى يناقش فيه وضعنا السياسى والاجتماعى مما يدخل فى الباب التالى (المسرح الفكرى الرمزى) .

ولا يغيب عن بالنا أن تأثير عنصر المخالطة بالآداب الأوروبية هو ما دفعنا إلى المقارنة بين بعض أفكار اليوت وأفكار عبد الصبور وليس العنصر الكوميدى ـ الذى ورثناه عن بدايات مسرحنا القديم ـ ببعيد عن مسرحيتنا هذه فنشهد القضاة بتفاهة ما يتداولون فيه ينبىء عن روح الفكاهة التى لم تغب عن عبد الصبور رغم إمتلاء نفسه بهم عظيم وكذلك مثل تلك الفقرة من الحوار بين القاضى (أبى عمرو) والحلاج ص ١٨٠ ، ص ١٨١ حين يتساءل « أبو عمرو » ساخرا من الحلاج : ـ

أبو عمر : هل تزعم أنك فارقت الدنيا وشواغلها ؟

الحلاج : ها أنذا فى الدنيا ياسيد
أشغل نفسى بالرد على أسئلتك

فكلمة « الدنيا » هنا فى كلام الحلاج تثير فينا معانى السخرية من أمثال هذا القاضى الجائر الإمعة للسلطة « أبى عمرو » فنضحك بمرارة

النتـــائج

وأعتقد الآن بعد هذا العرض أن من حق البحث علينا ، إيجاز النتائج التى تكشفت لنا خلال تقويمنا لمسرحنا الشعرى منذ بداياته عنـــد شوقى حتى عبد الصبور فى الحقائق الآتية :

أولا — سيطرت النزعة الغنائية بشكل مستفيض عند شوقى فى مسرحه بسبب شيوع المسرح الغنائى آنذاك من ناحية ، وتثبيت الشعور بالقومية المصرية من ناحية أخرى ، ولقد حاول شوقى علاج هـذا الأمر (الغنائى) — الذى عـده النقاد خللا فى البناء الدرامى — بالاعتماد على عنصرى الحكى والوصف فعجز أن يوجه همه لتعميق الصراع وبلورة الحدث المسرحى مما انعكس بدوره على شخوص المسرحية فبدت وكأنها تسيرها المقوية العارضة لا العبقرية الفنية الدراميـة المريدة مما كاد أن يطبعها بملمس مسطح .

على أن هذا العيب الدرامى قد أخذ مع إستحصاد خبرته المسرحية — يقل بازدياد مرونة الحوار وقصر الأوزان وتناوله لتصـــوير الصراع النفسى للشخصيات المحلية « كالست هدى » من خلال حوادث ناجمة عن تطور الموضوع مع إيراد صور من المفاجآت والتحولات وملامح من التهكم الممتد إليه خلال خبرته بالكوميديا الشعبية المصرية ، وتأثره — خاصـة فى مسرحياته القوميـة الأولى — بالمسرح الكلاسيكى الفرنسى ممتزجا بالرومانسية الشيكسبيرية .

ثانيا — تابع عزيز أباظه شوقى فى بناء مسرحه على الطابع الغنائى — حيث حشد الكثير من المواقف الغنائيه القومية — مما أدى إلى عدم مراعاته للواقع النفس الداخلى لشخوصه المسرحية وذلك لتوجيهه عنايته للحـــوادث المادية

الخارجية ثم لانتقاء الألفاظ الجلمودية البعيدة عن الانسياب الحرارى المسرحى فانتهى به الأمر إلى عدم انتظام الحبكة المسرحية .

إلا أننا مع ذلك نحمد له جرأة التناول والإفصاح عن الواقع السياسى خاصة فى مسرحياته قبيل وبعيد ثورة سنة ١٩٥٢ مغلفا هذه الجرأة بشىء مما يكون قد استفاده من الإطلاع على المسرح الشعرى الإنجليزى المعاصر المعتمد على الأسطورة وخاصة ما نادى به ت . س اليوت عن طريق زميله عبدالله البشير معاونه فى مسرحيته (شهريار) .

بالإضافة إلى محاولة إختلاق شخصية الفرفور بصورة لا تبعث على تخفيف وقع الأحداث قدر ما تبعث على الأسى .

ثالثا — العيب الواضح فى البناء المسرحى لكل من شوقى وأباظه هو استمساكهما بالشعر التراثى حيث القافية المسيطرة التى تصيب الحوار المسرحى بالبطء والجمود ، بل انها تضطرهما فى كثير من المواقف الى حشو لا لزوم له فى دفع الأحداث الدرامية مما جعل النقاد يقررون أنهما لم يميزا بين المسرح الشعرى والشعر الغنائى ، إذ ظنا أن المسرح المبنى على صياغة شعرية ليس إلا شعراً ينظم فى عقده ثم يوزع فى حوار بين شخصيات دون مراعاة لمواقف هذه الشخوص مسرحيا ، وتباين هذه المواقف طبقا لاختلاف تكوين الشخصيات دراميا ، فانقلبت هذة الشخصيات بوقات غنائية لكل من شوقى وأباظه لأن قصائدهما أو حوارهما إن جاز تسميته حوارا — ليست مما يطور الفعل المسرحى .

رابعا — انطلق مسرح الشرقاوى الشعرى مسايرا التغيرات الثورية فى المجتمع العربى والتى عبدت الطريق أمام حركة الشعر المعاصر . ملتقيا مع مشكلات

العصر وقضاياه مناقشا لها من حيث السلطة والعدل وفلسطين طارحا الأسئلة حول الحرية والالتزام ، فلم يجد بدا من تخطى الشكل العروض العمودى الذى درج عليه كل من شوقى وأباظه ،

إلا أن الطابع الغنائى ظل مهيمنا على مسرحه بحكم كون بدايته أحمد رواد مدوسة الشعر المعاصر التى لم تكن قد تخلصت من أسر غنائية القديم .

إلا أن حواره المسرحى تميز بطغيان الشاعرية التى ذوبت من الشعر العروضى التقليدى فى لغة قريبة من نثر الحياة اليومية محققا ما نادى به اليوت فى مسرحه الشعرى عن لغة قريبة فى إيقاعاتها الشعرية من إيقاع لغة النثر فى حياتنا اليومية. ولما كان مسرح الشرقاوى فى طابعه العام سياسيا ، فان القالب التسجيل مع شىء من البرختية التعليمية هو ما ناسب صياغة مفاهيمه السياسية التى عكست ملاحقته لأحداث عصره السياسية فتحول هذا الأمر بالصراع فى مسرحياته إلى صراع خارجى يبدو خلال مونولوجات دراميةٍ على لسان شخصياته تخاطب فى المتفرج المعقولية والتيقظ ، شأن مسرح المواجهة أو القضية عند بيتر بروك وبيتر فايس معتمـــدا على المشاهد اللاتماسكة التى تتطلب إعادة تركيبها عن طريق الجمهور اليقظ كى يلمح خط الفكرة العـام الذى يربط بينها .

هذا وشخصياته المسرحية الرئيسية شخصيات مقهورة تمثل طابع عصـــره السياسى الأسود الذى تميز بكسر حدة الثورية فى هذه الشخصيات لتحويلها إلى شخصيات أليفه مستكينة شأن شخصيات تشيكوف فتتلاعب بها السلطة فيبدو فى مواقفها شىء من الفكاهة الفرفورية المريرة أو ما يسميه النقاد المعاصرون بالكوميديا المكتئبة مما ينتهى بها غالبا إزاء إحساسها بثقـــل وطئه القهر الى الانتحار أو الى الموت فى سبيل مبادئها .

إلا أن العيب الأكبر الذى نراه واضحا فى طريقة بنائه لشخوصه المسرحية الرئيسية ، هى تسرب التركيز على ملامح بطولية هذه الشخصيات دراميا من بين يديه إلى شخصيات أخرى مما يسلب هذه الشخوص الرئيسية بطولتها ويلقى بها على شخوص أخرى غير تلك التى سمى مسرحياته بها ، وذلك فيما يخيل إلى بسبب حشوه للمونولوجات الغنائية التى تنحرف بتطور الحدث المسرحى من بين يديه ، وتتشعب به إلى مسارب لا حصر لها فلا يجد من وسيلة لستر تشعبها إلا بإغلاق مسرحياته إغلاقا ورديا فى شكل آمال مشرقة تبدو مبتسرة بعيدة عن التطور الدرامى للمسرحية .

خامسا — ويمتد المسرح الشعرى من الشرقاوى كاتبا سياسيا إلى عبد الصبور فى « مأساة الحلاج » كاتبا إنسانيا يطرح قضية خلاصه الشخصى كمثقف مقهور يعانى حيرة مدمرة إزاء كثير من ظواهر عصره الأسود وكانت الأسئلة تزدحم فى خاطره إزدحاما مضطربا يدفعه إلى إسقاطها على شخصية الحلاج الذى وجد فى عذابه عذابا مشابها لما يعانيه المفكرون فى معظم المجتمعات الحديثة الجائرة وحيرتهم بين السيف والكلمة . وهو ما سبق أن ناقشه توفيق الحكيم فى السلطان الحائر بين السيف والقانون ـ مؤثرين حل عبء الإنسانية على كواهلهم، جاعلا ـ فى رأينا الشكل التسجيلى إطارا لعمله ـ رغم إعترافه بأنه لجأ إلى الشكل التراجيدى اليونانى لأن المواجهة واضحة فى ذلك الصراع المزدوج ـ بين الكلمة والسيف ـ فى حوار يكاد أن يبلغ حد الذهنية التى نعرفها عند أستاذنا توفيق الحكيم مع تأثر كبير بالشاعر ت. س اليوت فى بعض مواقف ومفاهيم مسرحيته « جريمة قتل فى الكاتدرائية » وبشىء من المواقف الفكهة فى مرارة ، التى تعود بنا إلى الكوميديا الشعبية المصرية فى صورة مطورة معاصرة فيما يعرف باسم الكوميديا المكتئبة أو المأساة الملهاوية التى سيكثر منها عبد الصبور .

فى مسرحياته التالية ، والتى رأيناها تكاد تبلغ الحواريات الذهنية ذات المضمون الاجتماعى والسياسى ، ففضلنا أرجاء الحديث عنها إلى الباب التالى وهو المسرح الفكرى الرمزى .

سادسا — الحشو الغنائى الميلودرامى - مع اختلاف نسب وجوده - ينساب فى أعمال كتاب الشعر المسرحى (شوقى وأباظه) فى مسرحياتهما الكلاسيكية أو الرومانسية الشكل ذات المضمون القومى السياسى ، وبالمثل هو موجود فى أعمال كتاب المسرح الشعرى (الشرقاوى وعبدالصبور) فى مسرحياتهما التسجيلية الشكل ذات القضايا السياسية والاجتماعية المعاصرة وذلك كأثر لامتداد الحشو فى مسرحنا الغنائى الكوميدى ووجهه الآخر الميلودرامى بتأثير ما تعارفنا على تسميته باسم « الفارس » الذى يقوم على الحشو .

تم الجزء الأول

بحمــــد الله

ويليه الجزء الثـانى

محتـــويات

الجزء الأول

الباب الأول

الخط الاجتماعى والسياسى للمسرح المصرى
فى دور التكوين

(ص ٦٩) / العلاقة بين جمهور النظارة والعرض المسرحى (ص ٧٠) / يعقوب صنوع وعلاقته بجمهوره (ص ٧٢) / دخول الحمام لابراهيم رمزى (ص ٧٥) / المسرح التسجيلى (ص ٧٧) / المخالطة بالفكر الأوروبى (ص ٧٩) / يعقوب صنوع والفارس (ص ٨٢) / المقطوعات الغنائية فى الكوميديات الغنائية (ص ٨٣) / الضرتان والأميرة الاسكندرانية (ص ٨٨ ، ص ٨٩) / عنصر الفرجة فى المسرح المصرى (ص ٩١) / التمصير عند عثمان جلال (ص ٩٣) / الخدامين والمخدمين (ص ٩٥) / محمد تيمور والعصفور فى القفص (ص ١٠) / الميلودراما (ص ١٠١) / المصرات (ص ١٠٧) / عبد الستار افندى (١٠٩) / مباريات الردح (ص١١٥) / مدرسة الأزواج لموليير (ص ١١٦) / العشرة الطيبة (ص ١٢٠) / الفرفورية (ص١٢٥) / الكسار والمسرح الشامل (ص ١٢٦) / سيولة الحوار المسرحى عند الكسار (ص ١٣١) / كوميديا الريحانى (ص ١٣٢) / المثقف المقهور عند الريحانى (ص ١٣٩) / مسرحيات البولفار (ص ١٤٣) / اسماعيل عاصم والميلودراما (ص ١٤٥) / فرح انطون ومصر الجديدة ومصر القديمة (ص ١٤٨) / عنصر الوحدة (ص ١٥٢) / اللغة الثالثة (ص ١٥٦) أسرار القصور لعباس علام (ص ١٥٧) / ميلودراما الهاوية (ص ١٦٣) / انطون يزبك والذبائح ومسرح ابسن (ص ١٦٩) / الملهاة المأساوية (ص ١٨٠) الأوتشرك (ص ١٨٤) / النتائج (ص ١٨٦)] .

الباب الثانى

المسرح الشعرى والنقد الاجتماعى والسياسى

الفصل الأول : المسرح الشعرى التقليدى

١ ـ شوقى والاتجاهات الوطنية والقومية والاجتماعية [الشاعرية فى المسرح

(ص ١٩١) / المسرح اليونانى والجانب السياسى والاجتماعى (ص ١٩٣) / التحول الرومانسى فى النصف الأخير من القرن الثامن عشر (ص ١٩٥) / تأثر شوقى بالنهضة الأدبية بمصر فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر (ص ١٩٨) / القصيدة التراثية فى مسرح شوقى (ص ٢٠٠) / تأرجح فن شوقى الشعرى المسرحى بين الكلاسيكية والرومانسية (ص ٢٠٦) / مصرع كليوباترا (ص ٢٠٧) / استخدام الشخصيات الثانوية لرواية أخبار الصراع (ص ٢١٣) / الواقع السياسى المصرى أيام كتابة مصرع كليوباترا (ص ٢١٥) / السبب فى انحراف شخصيات شوقى المسرحية عن مسارها الدرامى (ص ٢٢١) / الفرفورية فى مسرح شوقى (ص ٢٢٣) / وحدة البيت والدراما الشعرية (ص ٢٢٥) / رأى فى بناء مسرح شوقى بفضل آخرين (ص ٢٢٦) / الست هدى (ص ٢٢٧) / دوافع شوقى الاجتماعية فى تناوله للست هدى (ص ٢٢٩) / تأثر شوقى بالمسرحية السلوكية عنه كونجريف (ص ٢٣٤)].

... ...

ث ـ عزيز أباظه والاتجاه القومى والسياسى والاجتماعى

[ازدهار الشعر الغنائى بعد شوقى (ص ٢٣٨) / اعترافات أباظه بكيفية بعثرته البيت مسرحيا على ألسنة الشخصيات (ص ٢٣٩) رأى طه حسين فى مسرح عزيز أباظه (ص ٢٤٣) / المسرحية الشعرية ترفض أن تكون نثرية (ص ٢٤٤) / رأى الدكتور عبد القادر القط فى فرض أباظه الطابع القومى على المسار الدرامى لمسرحياته (ص ٢٥٠) / الغنائية المعتمدة على الألفاظ الجلمودية (ص ٢٥٢) / فلسفة النفاق السياسى (ص ٢٥٩) / الدكتاتورية فى شخصية قيصر (ص ٢٦٩) / الإطار التاريخى والمضمون المعاصر (ص ٢٧٣) / المسرحية الشعرية الاجتماعية (ص ٢٧٤) / الخلل الدرامى فى كل من مسرح شوقى وأباظه (ص ٢٨٤)].

الفصل الثانى : المسرح الشعرى المعاصر بين الالتزام والواقعية الرمزية

(ص ٣٩٤)] .

ب ـ مأساة الحلاج والاتجاه الإنسانى عند عبد الصبور

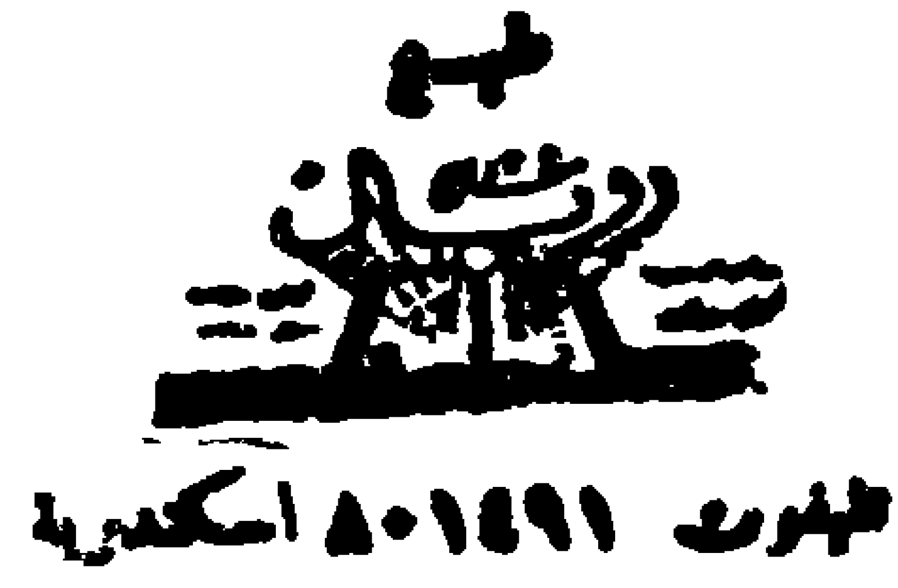
[لماذا اختار صلاح عبد الصبور شخصية الحلاج ؟ (ص ٣٩٧) حيـــاة الحلاج احتجاج وجدانى على مفـاسد عصره (ص ٤٠٠) الخلق الفنى الدرامى لشخصية الحلاج (ص ٤٠٢) رمز المثقف الجبان (ص ٤٠٤) الحديث عن الفقر والجوع مرفوض بأمر السلطـــان (ص ٤٠٨) الـكلمة والموت (ص ٤٠٨) / السجين الثانى والحـلاج (ص ٤١٠) الإنسان المقهور الموجع والهـدف السياسى (ص ٤١٥) أين المأساة الحلاجية ؟ (ص ٤٢١)الصراع فى المسرحية (ص٤٢٢)/ هموم الحلاج وهموم عبـد الصبور الفكرية (ص ٤٢٤) / التجـــربة الصوفية والتجربةالفنية (ص٤٢٧) الجوقة بين شعراء اليونان وعبد الصبور (ص٤٢٩)/ سقطة الحلاج التراجيدية (ص ٤٣٠) / فرض مفـاهيم ثورية معــــاصرة على الحلاج (ص ٤٣٢)/بين مسرحية الحلاج وجريمة قتل فى الكاتدرائية (ص٤٣٣)/ أقوى مشهدين فكريين فى المسرحية (ص ٤٣٧) تقويم المسرح الشعرى المصرى التقليدى والمعاصر (ص ٤٣٩)] .

محتويات

الجزء الثانى

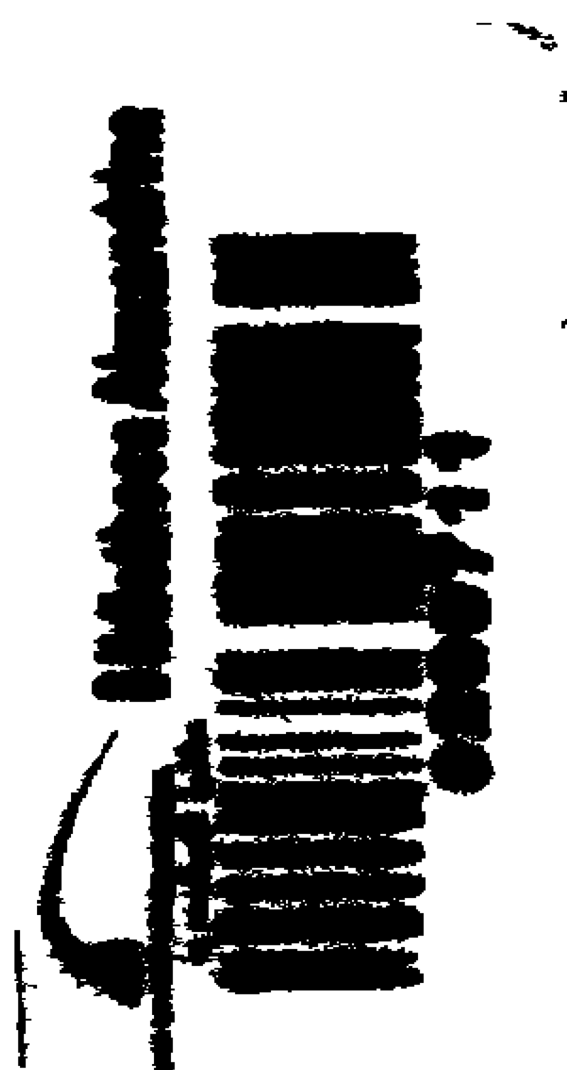
المسرح الفكرى الرمزى

المسرح الواقعى

طبع

تليفون ٨٠١٤٩١ اسكندرية

رقم الايداع بدار الكتب ٢٦٢٧ / ١٩٧٨

الترقيم الدولي ١ - ٤٨٣ - ٢٠١ ISBN



مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب